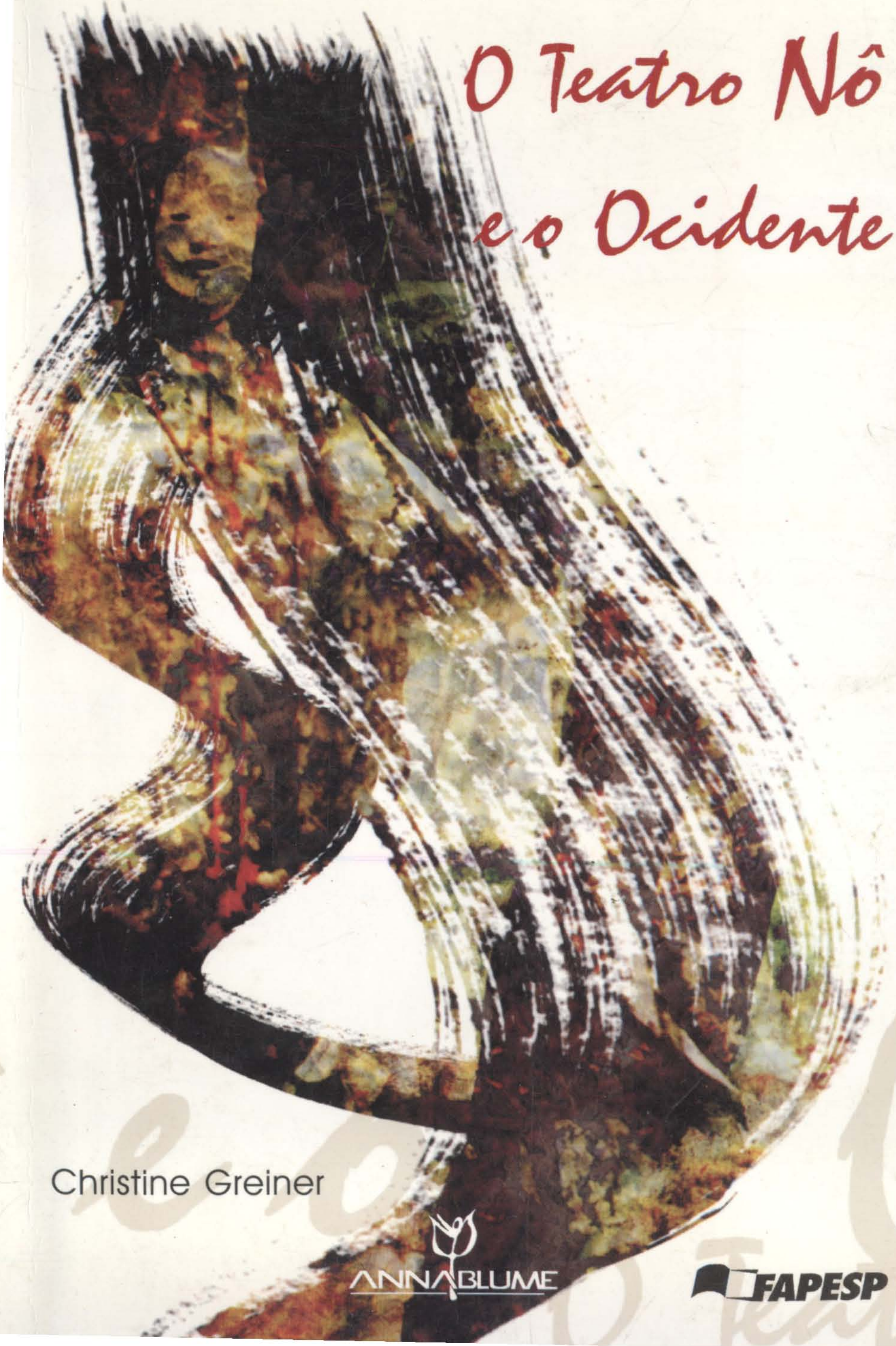


O Teatro Nô e o Ocidente

Christine Greiner

ANNABLUME

FAPESP

Como gênero teatral, o nô conquista o refinamento na época Muromachi mas é só no século XX que passa a exercer grande fascinação entre coreógrafos, atores e diretores de teatro no Ocidente. Este é o tema e o desafio desta pesquisa: relacionar hiper e intratextualmente o pensamento nô e seus modos de percepção fora do Japão. Uma rede complexa conectando Mallarmè, Eisenstein, Noverre, Cage, portas de correr, os deuses Isanagi e Isanami, Goethe, Pound, Hijikata, jardins de pedra e areia, Yeats, Zeami, Mishima, lâminas perfurando corpos, Genet e tantos outros nomes-lugares-sentimentos. Tudo isso para desfazer alguns nós. E voltar a atá-los. E desatá-los ainda algumas vezes. E quase esquecê-los, brincando com o tempo...

tine Greiner, doutora
emiótica, é
lenadora de dança do
de graduação
nicação e Artes do
e professora do
rama de Estudos Pós-
uados em Semiótica da
de São Paulo. Estuda a
ra japonesa
ecialmente a dança e o
o) desde 1983 e, em
5, foi bolsista da
lação Japão visitando
primeira vez o país que
ecia, até então, pelos
s, palcos e sonhos.
eve regularmente sobre
e cultura japonesa para
ais e revistas
ecializadas e é autora do
Butô, pensamento em
lução *(Escrituras, 1998).*

Christine Greiner analisa agudamente duas versões da pioneira peça nô-céltica de W. B. Yeats, At the Hawk's Well, enfocando-as em suas encenações dançantes – a peça, traduzida para o idioma nipônico, foi integrada no repertório do Teatro Clássico Nô, assim retornando, transculturalmente, da Irlanda ao Japão. No final de seu trabalho, inclui um pertinente excurso sobre o butô contemporâneo. Este livro, portanto, dá uma preciosa contribuição à teoria da dança, em particular, e genericamente, aos estudos da cultura oriental em nosso meio.

(da apresentação de Haroldo de Campos)

ISBN 85-7419-153-1
9 788574 191539

Christine Greiner

O Teatro Nô e o Ocidente

ANNABLUME

FAPESP

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G824

Greiner, Christine
O teatro Nô e ocidente / Christine Greiner. – São Paulo : Annablume : Fapesp, 2000.
144 p. ; 14 x 21 cm

ISBN 85-7419-153-1
Inclui bibliografia

1. Teatro Nô 2. Dança 3. Yeats, William Butler I. Título.

CDD 895.622

Coordenação editorial
Mara Guasco
Preparação de originais
Cleusa Conte
Capa
Zuannon Projetos Visuais
Ilustrações
Rachel Zuanon

CONSELHO EDITORIAL
Eduardo Peñuela Cañizal
Willi Bolle
Norval Baitello junior
Carlos Gardin
Lucrécia D'Aléssio Ferrara
Ivan Bystrina
Salma T. Muchail
Ubiratan D'Ambrósio
Plínio de Arruda Sampaio
Maria Odila Leite da Silva Dias
Gilberto Mendonça Teles
Maria de Lourdes Sekeff
Cecília Almeida Salles

1.ª edição: setembro de 2000

© Christine Greiner

ANNABLUME EDITORA . COMUNICAÇÃO
Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil
Tel e Fax. (011) 212.6764
http://www.annablume.com.br

Para Nikolas, Dó e Lelê

Agradecimentos

Este texto foi escrito, originalmente, como uma dissertação de mestrado, defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em 1992, com apoio da Capes. Três anos depois, através de uma bolsa de artista da Fundação Japão, surgiu a oportunidade de conhecer de perto o Japão. E é por isso que só agora, revisto e modificado pelas diferentes texturas, sabores e cores; e pelas falas de tantas pessoas e lugares interessantes, que este trabalho pediu uma publicação. Para tanto, contei com a ajuda indispensável da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), de meu editor e amigo Zé Roberto e de Rachel e Alexandre, cúmplices de todos os meus projetos (a dupla produz em imagens o que conversamos sem palavras).

Muitos artistas e pesquisadores colaboraram com esta pesquisa, antes e durante a viagem ao Japão, através de uma verdadeira rede de correspondências pelo mundo.

Agradeço a Paulo, Rose e Marisa, com quem comecei a pensar no espaço-tempo japonês, em 1983. A Silvia S. Anspach, pela orientação, bastante fértil (com o nascimento de tantos nenês, três meus e um dela).

Ao professor de shimai Noburo Yoshida, da escola Kanze de teatro nô, pelos quatro anos de orientação prática, através de lições particulares; e ao

O arco e a reta

Este livro de Christine Greiner dobra-se e desdobra-se sobre o espaçotempo cultural japonês, como um origami em processo de fazimento. É uma leitura penetrante (intelectualmente) e sensível (empaticamente) da relação intersemiótica e transcultural Ocidente/Oriente, a propósito de teatro e de dança. Uma leitura pensada com a mente-coração, como no *kanji* do verbo nipônico *omou* "pensar" e/ou "sentir". Tetsuwo Maekawa, Professor Emérito da Universidade de Shiga e Presidente da "Fenollosa Society of Japan", em seu livro dedicado ao filósofo e notável estudioso norteamericano da cultura japonesa e chinesa, deixou expresso, a modo de conclusão: "A fusão ou síntese de poesia e pintura, e a visão de Fenollosa de que ambas são formas variantes uma da outra, refletem, como tais, uma verdadeira metáfora de sua concepção, ainda mais ampla, relativamente à fusão e à síntese de outras artes expressivas (como o teatro nô, por exemplo) e, conseqüentemente, das culturas – algo que, gradativamente, está acontecendo hoje em dia" (*Essays on Fenollosa*, Editora Tofu-sha, Kioto, 1990). O título de outro livro do Professor Maekawa, por isso mesmo, registra esse papel fundamental de *tradutor/transculturador* (no sentido em que usei o conceito na introdução, datada de 1975, de *A operação do texto*, Perspectiva, São Paulo, 1976): *Fenollosa/Agent of Cultural Transmission*, Seirin Press, Kioto, 1996.

Quando escrevi meu ensaio "Ideograma, anagrama, diagrama", para servir de introdução à antologia *Ideograma: lógica/poesia/linguagem* (Cultrix, São Paulo, 1977,1986; Edusp, São Paulo, 1994), dediquei apenas uma curta passagem a um importante aspecto dessa atividade propulsora fenollosiana, expandida via Ezra Pound: àquele que diz respeito à dança. Focalizei, então, a figura do dançarino e coreógrafo Michio Ito (1863-1961), que auxiliou Ezra Pound na ocasião (1916) em que o poeta dos *Cantos* preparava a publicação dos textos de Fenollosa sobre o Teatro Nô (*Certain Noble Plays of Japan* e *Noh or Accomplishment*). Apresentado a Yeats pelo jovem Pound, então secretário do poeta irlandês, acabou executando, à moda clássica oriental, porém estilizada com traços de dança ocidental moderna, o bailado da peça em que o já renomado poeta e dramaturgo, influenciado pela dupla Fenollosa-Pound, procurara presentificar os mitos celtas, através da forma poética e coreográfica do nô: uma rigorosa estética de encenação dançante, regida pela curva (arco) e pela reta, como bem o expõe Christine Greiner. Aliás, a autoras como a americana Hellen Caldwell (biógrafa de Ito) e a brasileira Christine Greiner, devemos, afinal, a elucidação minuciosa desse "elo perdido" representado pela passagem e pela intervenção do dançarino japonês – de formação vanguardista (alemã sobretudo) e admirador da iconografia hieroglífica dos caracteres egípcios – no círculo intelectual e artístico londrino onde atuava, provocativamente, o jovem norteamericano auto-exilado Ezra Pound.

Este livro, pelo fascínio com que sua leitura nos envolve, parece estar sob o signo augural do duplo ideograma YÛGÊN, ou seja, em uma de suas possíveis traduções, "charme sutil", conceito-chave da estética japonesa:

YÛ 幽

GÊN 玄

O primeiro *kanji*, significando "vago", "enevoado", "escuro", "secreto", "escondido", pode ser interpretado numa tentativa de etimologia visual como "algo escurecido pela chama" (Henshall); "os recessos mais sombrios num monte" (Wieger). O *kanji* a ele subscrito equivale a *kuroi* ("negro"), conotando "ocultamento", "mistério"; etimologicamente: "um fio curto, diminuto e difícil de distinguir (Henshall): "algo vago sob um teto" (Vaccari); "num fio mergulhado na tinta" (Wieger); no *Dicionário Otake*, encontra-se a seguinte elucidação para o composto ideogrâmico resultante dos dois caracteres superpostos: "qualidade de ser profundo numa matéria"; "o que é difícil de compreender ou explicar, mistério". (cf. Haroldo de Campos, *Hagoromo de Zeami*, Estação Liberdade, São Paulo, 1993).

A autora analisa agudamente duas versões da pioneira peça nô-céltica de W. B. Yeats, *At the Hawk's Well*, enfocando-as em suas encenações dançantes – a peça, traduzida para o idioma nipônico, foi integrada no repertório do Teatro Clássico Nô, assim retornando, transculturalmente, da Irlanda ao Japão. No final de seu trabalho, Christine Greiner inclui um pertinente excurso sobre o butô contemporâneo. Este livro, portanto, dá uma preciosa contribuição à teoria da dança, em particular, e genericamente, aos estudos da cultura oriental em nosso meio.

Um dos aspectos mais salientes deste trabalho "transcultural" é o que envolve a correlação "corpo-imagem". Seu tópico talvez mais enigmático parece-me a questão "do entendimento da morte", que a autora capta no seu trânsito desde a "máscara do nô", neutra, isenta de emoção, até ao corpo inerte de um dançarino de butô; do suicídio honorífico, o *seppuku* (praticado, por exemplo, pelo neo-samurai Yukio Mishima) aos saltos suicidários dos jovens *kamikaze* nipônicos. Motivado por essa concepção ritual da morte, tão importante para a penetração nos bastidores da arte e da poesia japonesas, reportome aqui ao mestre seiscentista do háiku, Matsuo Bashô, e a seu belo poema evocativo dos guerreiros tombados em campo de batalha (no original e em transcriação minha):

[natsu-gusa ya

tsuwamono-domo ga

yume no ato]

夏(なつ)草(くさ)や
兵(つはもの)共(ども)が
ゆめの跡(あと)

relva de verão:

o após-sonho

dos samurais mortos

Haroldo de Campos
Janeiro, 2000

Introdução

Esta pesquisa nasce de uma curiosidade profunda por dois temas e as suas indagações. Os temas são o corpo do ator/bailarino e o diálogo entre Japão e Ocidente nas artes do século XX. Quanto às indagações, são tantas que tomariam todas as páginas deste livro. Mas comecemos pelas primeiras: por que o corpo do ator/bailarino contemporâneo e os diálogos entre Japão e Ocidente parecem tão intimamente relacionados? Como entendê-los? Como prepará-los? Qual a natureza de suas existências?

Esses foram os pontos de partida para este livro e para uma investigação que – já se tornou evidente – nunca chegará ao fim. A quantidade de publicações a respeito dos diálogos Japão/Ocidente é incalculável, mas muitas vezes bastante repetitiva. Por isso, o objetivo desta pesquisa não foi organizar um manual histórico, narrando fatos e datas. Há algumas destas informações para mapear momentos importantes. No entanto, das inúmeras imagens que permeiam o universo nipo-ocidental, preferi escolher apenas uma. Uma imagem cênica, criada por um poeta e dramaturgo (William Butler Yeats) e por um coreógrafo (Michio Ito), que no tempo-espaço do palco tradicional japonês, em 1916, transformou-se no diagrama de um longo diálogo, refazendo-se até hoje.

Trata-se da peça *At the Hawk's Well*, normalmente traduzida como *O poço da mulher-falcão*. Bastante apreciada pelos japoneses, foi reconhecida como parte do repertório tradicional de teatro nô. Quem conhece o assunto sabe que essa peça já foi estudada até a exaustão. De certa forma, parece uma injustiça com o restante da obra de Yeats. Mas a mim interessava um recorte diferente: o estudo da coreografia. *At the Hawk's Well* é a primeira peça de dança do dramaturgo e teve várias versões. Escolhi três: uma pioneira, uma tradicional (até onde seria possível ser tradicional em relação à dramaturgia de Yeats?) e uma que nunca existiu e sequer é sugerida, mas pode, um dia, brotar deste texto.

A personagem da mulher-falcão tem sido considerada por muitos diretores como shite (a principal) e a sua dança é um dos momentos mais importantes. Foi coreografada originalmente por Ito e, mais tarde, teve outras montagens. Assim como o texto, a dança teceu um diálogo entre a estrutura do teatro nô tradicional e a dramaturgia ocidental e é justamente por isso que se tornou o objeto de estudo deste livro.

Para quem não está acostumado a ver a dança como um universo de conhecimentos, pode parecer estranha a escolha de uma coreografia como mapeamento do diálogo Japão/Ocidente. Mas, de fato, estava tudo lá, como um modo bastante peculiar de organizar a percepção do mundo, do corpo e os seus pensamentos.

Corpo e imagens

Há mais de um século, o Japão intriga o mundo. Nem sempre exercendo o mesmo tipo de fascinação. São imagens aos poucos construídas. Texturas espaço-temporais compondo a organização do cotidiano, das artes e de seus princípios estéticos. Da mitologia, afloram Isanagi e Isanami, os dois deuses que descem dos céus e, através de um grande pilar, demarcam uma ilha. Circum-ambulam em torno deste pilar em direções opostas e a cada cruzamento um seduz o outro. Assim nasce o arquipélago japonês. Na intersecção das duas circum-ambulações, localizam-se as aldeias e, geralmente, nos cruzamentos erguem-se os templos. E esta é apenas uma das versões do mito de origem.

As fontes mais antigas da cultura japonesa, os livros *Kojiki* (712.) e *Nihongi* (720), começam com a mitológica Idade dos Deuses (De Bary, 1964: 1). Mas das invenções e dos inventores restam poucas pistas. O Japão usou, a exemplo de outras civilizações, formas retangulares para o cultivo (durante o advento da agricultura). No entanto, ao contrário de muitos povos, não as transformou em paradigmas cósmicos. Em função da sua cosmogonia, justapôs a qualidade arcada de seu mito de origem à forma retilínea do cultivo, criando inúmeros sistemas reticulares de movimento e visão.

Um desses sistemas é diagramado no palco: a dança do teatro nô. Shite parece desenhar linhas curvas com o caminhar, apresentando o universo fantástico, enquanto waki (coadjuvante) compõe linhas mais retilíneas, apresentando o presente real. A sobreposição dessas formas diferentes (arco e reta) tece a rede do nô. Os nós (intersecções) apresentam os momentos/movimentos de tensão. E, na rede tecida pela justaposição de formas/fórmulas do culto/cultivo japonês, é possível vislumbrar o princípio ideogramático que relaciona idéias/imagens diferentes.

Compondo a diversidade impressa neste universo (em rede), vigora ainda um esforço para imprimir outra imagem à cultura japonesa, desta vez, estigmatizada pelo olhar contemporâneo. É o Japão como a grande potência econômica com produtos exportados para o mundo inteiro (desde artigos infantis a carros e tecnologia de primeira linha); com a compra de mão-deobra do Terceiro Mundo; com as negociações envolvendo estúdios de cinema americano, de famosos "quarteirões em Paris" e assim por diante.

Nesse panorama superficial, há imagens ainda mais antigas e sofridas ligadas às guerras, às bombas atômicas, aos conflitos no Oriente, aos terremotos, ao abandono e à fome. Uma fome absolutamente antropofágica.

São muitos os mistérios envolvidos para quem trabalha com imagens isoladas e estereotipadas, começando pelo entendimento da morte. Como explicar com didática ocidental a máscara do teatro nô, os "rostos lavados de expressão" descritos por Barthes, o corpo inerte de um dançarino de butô dos anos 60, ou o seppuku e as outras tantas modalidades de suicídio?

Do escritor Yukio Mishima, conhecido como samurai da contemporaneidade, a todos os anônimos kamikaze (deuses do vento) de guerra, nenhum gesto/atitude parece completamente explicável. Por mais que se estude e analise, paira uma certa desesperança no fato de não se dar conta da complexa rede de informações envolvida nas histórias – nem do Japão, nem da relação Japão/Ocidente.

A questão é que, a partir de molduras teóricas que traduzem as culturas como complexidades, elas jamais podem ser "desvendadas" até as últimas conseqüências. Nem decifrando todas "as coisas tipicamente culturais". O segredo estará sempre nas relações e estas não são estáticas. Incompletudes, incertezas e probabilidades são palavras que habitam este tipo de abordagem, onde não há "coisas da cultura", mas "modelos de realidade". Essa discussão mais geral aparece no primeiro capítulo do livro, expondo similaridades e diferenças.

O tempo aparece como elemento primordial no diálogo Japão/Ocidente e envolve normalmente longas durações. Para encontrar uma das primeiras vias autorizadas de acesso ao Japão, o mundo ocidental precisou chegar ao final do século XIX, quando a Restauração Meiji (1868-1912) abriu as suas portas ao Ocidente, rompendo a rigidez do período Tokugawa (1615-1867). Estudiosos e artistas de diversas procedências partiram para experiências em busca de uma reciclagem.

Antes disso, no século XVI, portugueses e espanhóis (depois, ingleses e holandeses) já haviam travado os primeiros contatos com o Japão, tendo em vista o comércio, a divulgação da cultura européia e a religião católica. Mas, após a Restauração Meiji, esse panorama é ampliado, ora tendendo à reprodução do que seria a "nova estética", apresentada pela cultura japonesa, ora mergulhando em uma leitura de mundo – um diálogo de fato mais aprofundado .

A idéia de analisar um único exemplo prático deste tipo de pesquisa e, a partir daí, buscar uma visão mais ampla da questão surgiu a partir do estudo do teatro nô, o teatro clássico japonês que teve em Motokiyo Zeami (1363-1443) um de seus mais importantes fundadores.

Zeami não foi apenas um criador dessa nova forma estética de encenação prática, mas um mentor amparado por uma reflexão teórica divulgada em vários tratados. Embora, à primeira vista, o nô pareça completamente inacessível aos olhos ocidentais, com seus códigos bastante herméticos, a distância não parece tão grande conforme o ângulo de observação. O teatro nô, explicou Miyabi Ichikawa (1995: 2), crítico de dança e professor da Universidade Waseda, é um produto da cultura do Japão medieval, do século XIV, que na história cultural do país é aquele que mais se aproxima do Ocidente, sugerindo ao ator, por exemplo, que não se apresente no palco depois dos cinqüenta anos. Ou seja, privilegiando, de certa forma, a beleza da juventude, a exemplo dos ocidentais. Assim, apesar do hermetismo do código nô, aparecem, de tempos em tempos, inúmeras analogias (sempre bastante perigosas) comparando-o à ópera e mesmo à tragédia grega.

Para quem se interessa pelo assunto, há publicações importantes sobre o nô e os tratados de Zeami (ver a última seção do capítulo I e a bibliografia). Mas, para esta pesquisa, o interesse foi bastante específico: experiências que colocaram o nô em diálogo com o Ocidente. Nesse contexto, o solo da mulher-falcão é particularmente especial, inaugurando uma série de peças para dança, concebidas pelo próprio Yeats. A dança mostra a guardiã de um poço, onde estariam guardados os mistérios da vida eterna. Velhice, juventude, sedução, solidão são ingredientes da trama, mas não constituem situações ou mensagens. O tipo de universo estabelecido pelo dramaturgo não é linear. A peça busca uma espécie de estado de sonambulismo, entre o sono e o sonho, que encontrou no teatro nô o suporte para encantar o mundo e transformá-lo. São estes estados e não o encadeamento dos acontecimentos que foram "traduzidos" em dança e são explicados no capítulo II.

Através de uma longa investigação, destacaram-se duas das várias versões do solo da mulher-falcão. A primeira é a original; assinada por Michio Ito, um dos precursores da dança moderna japonesa no começo do século XX. É considerada uma das primeiras tentativas de confluência entre a estética japonesa e a ocidental, mais especificamente, entre a dança do teatro nô e a dança alemã (Ito estudou no estúdio de Jacques Dalcroze, na Alemanha).

A segunda versão é a pesquisa do grupo Noho, sediado em Kyoto, cujo objetivo é estudar o teatro nô sob um ponto de vista ocidental (os integrantes desse grupo são, em sua maioria, ocidentais radicados no Japão). Jonah Salz, diretor do grupo, vem organizando desde 1984 o evento TTT (Traditional Theatre Training), em Kyoto, oferecendo cursos introdutórios à cultura japonesa e às técnicas orientais para artistas ocidentais. A primeira versão do solo da mulher-falcão, criada por este grupo, data de l981 e é assinada por Yoke Chin Kham, uma bailarina nascida na Malásia, com formação em diversas técnicas orientais (nô, Fujima e taichi chuan). Há muitas outras montagens. O próprio grupo Noho organizou mais duas, respectivamente em 1985 e 1990. Segundo a professora Akiko Murakata, da Universidade de Kyoto, a peça foi adaptada para o japonês por Mario Yokomichi, um crítico e especialista do teatro clássico japonês. Nessa versão, encenada em 1949 em Tóquio, sob a direção de Minoru Kita, mestre da escola Kita de teatro nô, Sadaiyo Kita interpretou a mulher-falcão. A segunda versão, do próprio Yokomichi, é Takahime (a princesa-falcão). Foi interpretada muitas vezes desde 1967, com Hidao Kanze, expoente da escola Kanze de teatro nô. E uma terceira versão, concebida pelo grupo Hashi-no-kai (A Ponte), aconteceu no teatro Kanze de Tóquio, em 1990. A famosa atriz Kayoko Shiraishi interpretou o homem velho.

A versão de Ito, estudada para este trabalho, foi a remontagem de Koreya Senda, seu irmão, cujo nome verdadeiro era Kunio Ito. Koreya Senda foi um codinome que ele escolheu significando "aqui está um coreano", depois de um pesadelo pelo qual passou durante o terremoto de 1923 em Tóquio, quando foi confundido e quase morto como coreano.

Brechtiano, Koreya Senda estava mais interessado no teatro ocidental, mas afirma ter sido fiel à montagem original, especialmente ao solo da mulher-falcão, que em 1916 foi interpretada por Ito, e configurou-se como uma das experiências estéticas mais importantes, devido ao seu pioneirismo.

O processo de adaptação sofrido pela mesma peça não foi nada linear, e sim sujeito às variações de toda cadeia evolutiva. Haroldo de Campos (1977b: 41) explica o método de composição ideogramática descrito por Ernst Fenollosa, o primeiro grande especialista ocidental da cultura japonesa, como "o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais" ou, como diria mais tarde Eisenstein, "a passagem do pensamento por imagens ao pensamento conceitual" (apud Campos, 1977b: 41).

Para analisar o raciocínio que leva à criação de uma coreografia, à escritura de um poema, à constituição da língua, assim como à própria construção do cotidiano, é necessário mergulhar em um modo bem particular de ver/sentir o mundo. Cada uma das versões para o solo da mulher-falcão carrega memórias e esquecimentos, mapeados nos corpos que dançam. Inauguram singularidades e não mantêm vínculos explícitos entre si, a não ser pelo texto de Yeats.

Ilustrando, Daniel De Bruycker lembra a vocação do japonês para conviver com as diferenças e relacioná-las. Ao contrário do que ocorre na maioria das culturas, no Japão, os deuses, por exemplo, não foram limitados às estradas e encruzilhadas. O japonês conferiu-lhes a missão de preservar o contato dos nômades com os agricultores sedentários, atracando-os à gleba do seu arrozal. De Bruycker atribui este raciocínio não sectário à própria natureza:

> *O Japão nada mais é do que um arquipélago com inúmeras ilhas que as montanhas reduziram a um mosaico de planos retos e vales encaixados, favorecendo a preferência pelos espaço policêntricos e pelos pontos de vista sem hierarquia* (1985: 27).

Fica, portanto, difícil estabelecer relações espaciais em forma de sistemas imutáveis. Segundo Tanaka, na maneira de sentir japonesa, as relações mudam de acordo com o ângulo do observador:

> *Em verdade, o japonês carece do senso de dimensão (rittai-kân), de separação (bum-ri-kân), e de distância (kyori-kân). A ausência desses três fatores na consciência do japonês é a chave para a compreensão da sua cultura* (apud Koellreutter, 1983:14).

Em cena, a situação não é diferente. No jogo que envolve a questão do diálogo cultural na dança, não é apenas a configuração coreográfica como utilização deste ou daquele código específico, ou os elementos referentes ao Japão tradicional que devem ser analisados. A chave está numa espécie de sistematização de visões distintas do mundo, da apreensão do real, do conhecimento do corpo e no corpo. Uma complexa rede de relações com inúmeros nós, que apenas começamos a desatar.

O capítulo III deixa o solo da mulher-falcão de lado e discute novos sistemas de movimento que nasceram após o intercâmbio estabelecido por Ito entre a dança de expressão alemã e o nô. Refere-se à dança butô e foi bastante modificado em relação ao original, escrito para o mestrado. Além de ter feito uma longa investigação acerca do tema para o doutorado, em agosto de 1999, recebi no Brasil a crítica de dança Kazuko Kuniyoshi, responsável pela curadoria do Memorial Hijikata, que me presenteou com um material importantíssimo acerca do método de criação do criador da dança butô Tatsumi Hijikata, logo acrescentado ao trabalho.

O percurso da mulher-falcão pelo século XX encontrou diversas formas, corpos, cenários. A guardiã das águas da eternidade que se transforma, no momento exato, na bruxa da montanha é típica de uma peça nô mas, pela qualidade das palavras de Yeats, tem aptidão para sobreviver em outros estados. Experimentando diferentes modos de existência, conhecerá, quem sabe, a crise proposta pelo pensamento butô no próximo milênio.

Memória de corpos ausentes

Um pouco da história

A partir do século XIX, os chamados precursores da dança moderna ocidental começaram a questionar a supremacia do balé clássico, pensando no processo de criação coreográfica. Não parecia mais suficiente elaborar novos vocabulários. Era necessário questionar antigas concepções. Afinal, o que seria a dança? Uma série de acrobacias vazias, uma arte imitativa dos movimentos da natureza, uma música tornada visível, uma linguagem particular capaz de expressar idéias e emoções ou uma forma de pensamento?

A Restauração Meiji (1868-1912), que apresentou oficialmente o Japão ao Ocidente, aguçou ainda mais este espírito de pesquisa proporcionando, sobretudo aos europeus, toda uma nova gama de conhecimentos referentes à cultura japonesa. Mas não foi um caminho unidirecional. Os japoneses também sofreram o impacto da fascinação ocidental. A partir da Missão Iwakura, que visitou os quinze países que mantinham relações diplomáticas com o Japão, desenvolveu-se um projeto minucioso para implantar vários tipos de modelos ocidentais (político, econômico, educacional e assim por diante) na sociedade japonesa. As novas gerações de artistas reagiram com rapidez. E a partir de 1910, os pioneiros da dança moderna japonesa decidiram trocar a tradição nipônica pelos encantos ocidentais.

O primeiro a deixar Tóquio foi Michio Ito, que aos 18 anos partiu para Londres. Em 1923, Baku Ishii chegou a Berlim. No mesmo ano, Masao Takada mudou-se para Londres e, em 1930, Eitii Niimura começou a trabalhar em Nova York.

O primeiro contato do Japão com o Ocidente data do final do século XVI, através dos missionários católicos. Segundo Yamada (1976: 276-84), o saldo deste encontro foi sentido no meio artístico com mais intensidade na área das artes plásticas, especialmente na pintura. As técnicas que facilitavam a representação realista eram completamente desconhecidas até então. Através das pinturas holandesas, num segundo momento deste período, os japoneses começaram a adotar o sombreado para representar as três dimensões dos objetos, usando pela primeira vez a noção de perspectiva. Com o xogunato de Tokugawa (1603-1868), o cristianismo é interditado. Em 1640, os portugueses são expulsos, restando apenas um reduzido grupo de holandeses confinados na pequena ilha de Degima em Nagasaki. Em termos de resultados efetivos, pouco pode ser dito. Os artistas japoneses do século XVII não estavam de fato interessados na representação literal dos objetos. Nunca encontraram valor estético em traduzir efeitos esculturais para a pintura, tampouco para representar de maneira maciça a forma humana.

Mas é de 1868 a 1912 que ocorre um dos períodos mais efervescentes da história do Japão moderno – a chamada Restauração Meiji. Segundo Soviak (1971: 7-33), o governo provisório que ficara no país neste período mantinha planos para invadir a Coréia. Mas em outubro de 1873, depois de longos debates, os planos de invasão foram abandonados em favor de uma reforma interna. Saigo, Itagaki e muitos líderes da época deixaram seus postos para organizar uma oposição ao governo, o que colaborou bastante para a rápida modernização do Japão.

É evidente que para elaborar o desenvolvimento acelerado de um país era necessário muito cuidado. Os integrantes da Missão Iwakura sabiam que existiriam inúmeros problemas e perigos na tentativa de transplantar a civilização ocidental para o Japão. No entanto, mais do que nunca compreendiam que, da maneira que estava o país, ele jamais poderia competir com o poder no Ocidente. Como resultado da pesquisa realizada pela Missão, foi preparado um relatório oficial chamado "Jornal das Viagens do Enviado Extraordinário Embaixador Plenipotenciário através da América e da Europa".

Neste material, constam as impressões dos visitantes, as primeiras reações e o que efetivamente pesquisaram. Os objetivos eram três: ser uma missão de amizade frente aos governos dos quinze países com os quais o Japão mantinha relações diplomáticas; começar a revisão dos tratados negociados com os governos estrangeiros – alguns bastante controversos; e ser uma missão de aprendizado.

Os resultados de toda esta pesquisa influenciaram diversas áreas, mas uma das interferências mais importantes ocorreu no campo da educação. Edwin O. Reinschauer e Albert Craig afirmam que, na verdade, muitas dessas inovações nem eram necessárias e visavam apenas a imitar os costumes ocidentais, a tal ponto que no século XIX o Japão foi totalmente dominado pela mentalidade ocidental, vendo ameaçada a própria cultura nacional. O chamado Código Fundamental da Educação, inspirado no Ocidente e conhecido como Gakusei, foi bem formulado, no entanto não atingiu resultados imediatos. Logo que implantado, o governo confrontou-se com problemas que exigiram mudanças sucessivas no sistema. Tanto que a estabilização do sistema educacional só foi concretizada com a promulgação do Dispositivo Imperial em Educação, em 1890.

Segundo Nagai (1971: 36-75), o período de 1872 a 1890 foi destinado à triagem e à experimentação. Vários sistemas educacionais e modos de pensamento foram sucessivamente aplicados e descartados. O Código

Fundamental de 1872 representou uma resposta positiva à ocidentalização, com o auxílio dos estímulos externos e muita pressão proveniente do próprio Ocidente. Mas no Japão, como em outras sociedades orientais, todo este esforço objetivo para a "total ocidentalização" encontrou sérias dificuldades. Além da adaptação cultural, havia outro fator a ser considerado: no século XIX o Ocidente não era um bloco monolítico. França, Alemanha, Holanda, Inglaterra, América e Rússia tinham sistemas educacionais diferentes e tradições de pensamento também bastante distintas. Assim, a tática japonesa era combinar elementos destas diferentes tradições e moldá-los conforme as necessidades da situação japonesa. Havia uma falta de preferência ideológica referente ao mundo de então, o que permitia absorver diferentes sistemas simultaneamente.

Hideki explica que o modo ocidental de viver é normalmente caracterizado pela confrontação com acontecimentos externos; e o oriental, pela adaptação aos mesmos. Isto se percebe claramente no tratamento conferido à natureza. Os ocidentais buscam conquistar as condições naturais e os japoneses preferem se adaptar. Essa, entre outras diferenças, logo foi percebida e o Japão passou por um processo difícil até chegar à conclusão de que, por mais que a intenção fosse copiar os modelos ocidentais, era necessário adaptá-los à tradição de Confúcio: o governo controlava a educação e o sistema era baseado no princípio da unidade do governo e da educação, estabelecendo o que foi considerado o ensino verdadeiro e a doutrina ortodoxa.

Masakatsu Yamazaki (apud Yamada, 1976: 268) esclarece que, quando artes ou culturas diferentes desenvolvem uma relação, há três níveis de contato. O primeiro seria um tipo de influência exercida pela novidade de uma técnica particular, a estranheza de uma nova forma e assim por diante. No estágio seguinte, ocorreria a exportação daquilo que pode ser considerado uma categoria estética distinta, que seria aceita como alguma coisa que não existia e poderia ser adaptada à nova cultura. Apenas no terceiro estágio haveria um envolvimento mais profundo com a cultura importada, estabelecendo uma consciência da base espiritual desses trabalhos. A aceitação de uma cultura importada no Japão tenderia a ser orientada para o terceiro grau.

Com base neste processo de diálogo cultural, passado o primeiro deslumbramento em relação ao Ocidente, a necessidade de um conhecimento mais profundo da cultura estrangeira acabou provocando uma reação interessante por parte dos japoneses. Não era mais suficiente compreender a civilização ocidental e nem apenas adaptá-la à tradição nipônica. Era preciso em primeiro lugar "re-conhecer" o Japão. Segundo Shively (1971: 115-6), havia muitos excessos, como a adoção do lápis nos cursos elementares, em vez dos pincéis de nanquim. Sem falar na diluição de importantes coleções de arte. A situação chegou a tal ponto que, ironicamente, foram os ocidentais que começaram a chamar a atenção dos japoneses para a cultura tradicional oriental. O melhor exemplo é o do estudioso Ernst Fenollosa que, ainda recém-graduado em Harvard, foi convidado a dar conferência em Tóquio (em 1878) e iniciou o evento censurando a negligência dos japoneses para com a pintura nacional. Em 1886, Fenollosa e Kakuzo Okakura, seu associado, foram mandados para investigar escolas de arte e, finalmente, abrir em 1889 a *Tokyo School of Fine Art*. Toda essa polêmica surte efeito e, nos anos 1890, atividades como cerimônia do chá, arranjos florais e peças de teatro nô passam a ser reavivadas nas escolas.

A partir de 1894, começa a Guerra Sino-Japonesa. O conflito dura um ano mas tem uma influência marcante. Na área cultural, o teatro é um bom exemplo de como esta guerra afetou a produção artística da época. Data desse período a criação do shimpa, uma escola teatral que estabeleceu os fundamentos do teatro moderno japonês, apesar e justamente por elaborar peças bastante triviais – com temas recentes de teor político. Isto porque nas escolas tradicionais os temas sempre foram universais, sem compromisso com fatos atuais. E um dos motivos relevantes para essa preferência era a censura estabelecida no período Tokugawa, que não permitia a abordagem de temas polêmicos atuais. Com a influência ocidental e a abertura política o teatro começou a explorar fatos do cotidiano.

Entre os japoneses, a tradição sempre conviveu lado a lado com as manifestações modernas, sem que uma eliminasse a outra. No entanto, Masakatsu Gunji (1985a: 16) explica que existe o termo "yatsushi", cuja idéia é recriar formas artísticas antigas, tornando-as mais coerentes com o presente. Assim, o kabuki partiu do teatro nô; e o shimpa, do kabuki. De maneira simplificada, afirma que este fenômeno lembra uma espécie de "paródia que se faz do estilo antigo". Com a modernização e a ocidentalização do Japão, muitos novos estilos surgiram e o interesse pelas concepções artísticas cresceu ainda mais. A tradição, evidentemente, foi preservada, mas algumas vezes serviu de base para originar novas escolas.

Este é o momento que vem de encontro a esta pesquisa. Partindo das propostas estéticas dos ocidentais, nesta época da passagem do século XIX para o XX, e dos princípios da tradição japonesa, mais especificamente do teatro nô, buscou-se a compreensão deste processo de renovação na dança japonesa. Durante a troca de informações com o Ocidente, o Japão também exerceu grande influência na concepção das escolas modernas ocidentais. No entanto, neste estudo, a ênfase é sobre a influência do Ocidente no Japão. Há apenas alguns exemplos que ilustram a interferência da estética japonesa no Ocidente, mas sem um enfoque especial sobre o tema que, devido à sua importância, mereceria uma pesquisa independente.

Os primeiros contatos da estética japonesa com a dança ocidental.

A concepção estética do fim do século XVIII e começo do XIX era ainda fortemente marcada pela influência aristotélica. Coreógrafos como J. G. Noverre (1952: 10) consideravam a arte uma forma de imitação. A suposta "imitação da natureza" seria de fato uma imitação da natureza humana. Noverre rejeitava o que chamou de "acrobacias vazias", ou seja, gestos sem objetivo de representar qualquer idéia ou emoção específica, em favor de uma pantomima apurada que representasse a tal natureza com fidelidade. É provável que, nesse sentido, tenha sido um dos precursores da chamada "dramaturgia da dança", como observou Marianne Van Kerkhove, dramaturga da coreógrafa belga Anna Terèse de Keersmaeker.

Alguns anos depois, já em meados do século XIX, o interesse pela representação imitativa foi aos poucos modificado. O poeta Charles Baudelaire, um dos mentores da modernidade ocidental, afirmava:

> *O universo visível é apenas um armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação que as requisita simultaneamente* (apud Coelho, 1988: 84).

Estava construída a ponte com o Oriente. "A subordinação à imaginação" proferida por Baudelaire, conduzia o Ocidente ao mundo invisível oriental que habitava o cotidiano. Fenollosa (apud Campos, 1977b: 137) havia explicado como os chineses construíram um sistema intelectual a partir da pictografia: "a língua chinesa com seus materiais particulares passou do visível ao invisível através da metáfora – o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais". Baudelaire, por sua vez, sugeria que, para experimentar o processo metafórico, era necessário romper o monopólio das categorias lógicas, permitindo a interferência constante da imaginação. Isso poderia ser interpretado como um alerta para o fato de que, nesse tipo de entendimento artístico, não se trata apenas do tipo de raciocínio dedutivo, mas também do raciocínio que está na própria lógica dos fenômenos e do raciocínio que está intimamente ligado às qualidades de sensação. Assim, influenciados por essas "novas idéias", dois poetas do século XX falariam especificamente em dança: Stephane Mallarmé e Paul Valéry.

Sasportes (1983: 84) explica que, para Mallarmé, a dança era a "mais real das artes enquanto representação de uma intuição". É provável que esta conclusão tenha sido decorrente da sua concepção de "escritura feita de gestos da idéia" (apud Barthes, 1970: 123). Afinal, nenhuma outra linguagem seria capaz de "gesticular idéias" com tanta perícia como a dança. No entanto, não se tratava do gesto imitativo apregoado por Noverre. A bailarina, para Mallarmé, seria um símbolo e não uma pessoa, apenas a "metáfora que simbolizava algum aspecto elementar de uma forma terrestre" (apud Sasportes, 1980: 85). A aproximação com o Japão é evidente. Um Japão barthesiano, como lembra Machado (1981: 67), ou seja, que não pretende mergulhar na realidade do Japão, mas busca estruturar, citando o próprio Barthes:

> *Um tanto arbitrariamente sob o nome de Japão, um certo número de traços semelhantes culturais para com eles vislumbrar a possibilidade de uma diferença, de uma mudança, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos* (1970: 7).

O fato é que, ainda que descompromissada com o "Japão tradicional", esta teoria que vê a bailarina como uma "idéia" lembra o ator japonês travestido de mulher (onnagata). Nessa situação, comum no teatro oriental, o ator não é a representação perfeita da mulher, mas da "idéia" de mulher. Trata-se de um exemplo bastante coerente com a concepção artística oriental. O teatro e a dança no Oriente são muitas vezes "não representativos". O ator nunca perde a sua identidade de ator. Os espectadores não o vêem como uma pessoa real mas como um ator em cena. O grande autor e ator de teatro nô Zeami (1364-1443) falava na necessidade de o artista "imitar coisas" (mono mane), mas em um sentido muito diferente do ocidental. Tamenagha Icho (apud Ernst, 1974: 21) em *A primer of the kabuki,* de 1762, definiu "imitando coisas" como "o ato de imitar verdadeiramente o comportamento de jovem e velho, macho e fêmea, aristocrata e pobre ou padre e leigo". Com isso queria dizer que "realismo" e "coisas imitadas" são conceitos bem diversos e se Zeami falava em "imitação" era no sentido de tornar mais real a atitude do ator dentro da realidade teatral.

De fato, esta questão da "realidade artística" e da "realidade em si" esteve sempre presente nas discussões sobre o processo de criação artística no período da passagem do século XIX para o XX, sobretudo na Europa. Paul Valéry, por exemplo, afirmava que a dança "é uma arte derivada da vida, sendo a ação do corpo todo transposta para o mundo em um tipo de tempo-espaço peculiar" (Sasportes, 1983: 21-61).

No caso da dança japonesa, o processo é diferente. A dança não quer exprimir um mundo diferente do cotidiano. Ela evoca o mundo sob uma espécie de paraíso inseparável da vida cotidiana, "exprimindo um e outro como uma superimpressão", explica Gunji (1985b: 11). Esta maneira de relacionar arte e realidade provém do fato de arte em japonês implicar dô (caminho). Este caminho é trilhado no universo cotidiano por qualquer pessoa e não apenas pelos supostamente privilegiados artistas. Tanaka lembra os exemplos de Sa-dô (cerimônia do chá) e Ka-dô (arranjo de flores) – ambos compreendidos como "caminho da vida, uma forma de filosofia de vida" (apud Koellreutter, 1983: 14). Não é a toa que na cena do teatro nô o elemento principal do palco é a passarela hashigakari, um caminho para o ator passar. Segundo Augustin Berque (apud Banu, 1985: 39), esta é apenas uma das provas que pode ser usada para distinguir "a cultura ocidental como a cultura do lugar e a japonesa como a cultura do caminho".

Para o escultor Isamu Noguchi (apud Yamada, 1976: 291), é justamente esta integração da arte na vida a contribuição mais importante que o Japão pode dar ao Ocidente quando pensamos em uma possível integração entre as duas culturas.

Mas, voltando à definição de Valéry, é possível que o seu interesse pela dança tenha nascido com a concepção da sua lógica-analógica. Para o poeta, "pensar profundamente é pensar o mais longe possível do automatismo verbal" (Pignatari, 1979: 108).

Quer dizer: "o pensamento tenderia a aprofundar-se, isto é, a aproximar-se do seu objeto, buscando operar sobre as próprias coisas e não mais sobre signos quaisquer que excitam as idéias superficiais das coisas". Na sua ana-lógica, o "segredo está e não pode senão estar nas relações que se encontram entre coisas cuja lei da continuidade nos escapa" (Pignatari, 1979: 15).

Esse tipo de pensamento analógico abre definitivamente a fenda instaurada por Baudelaire no raciocínio estético ocidental, onde é plantada a qualidade da orientalização. A partir daí, novas argumentações no decorrer do século XX, foram experimentadas na cena teatral por celebridades como Gordon Craig:

> *O artista não imita a vida. Ele a cria. Mas é a vida que deve portar o reflexo da imaginação, a qual foi escolhida pelo artista para fixar a beleza. Todas as formas são perfeitas no espírito do poeta, como dizia William Blake, elas nascem da sua imaginação. Em uma imagem, se a forma, através da beleza e da ternura, se rende à vida, a cor é tirada do mundo desconhecido da imaginação, que não é outro senão a morada da morte* (1916: 99).

Bastante conhecido no Japão, ao lado de Vsevolod Meyerhold, que ficou famoso por reinventar o espaço cênico, e Maeterlinck, entre tantos outros artistas simbolistas, Craig foi de fato um dos primeiros ocidentais a absorver e recriar a estética oriental neste início de século XX. Não era uma tarefa simples. O fato de compreender algumas facetas do pensamento oriental era insuficiente para conquistar a integração entre o modo de pensar japonês e o ocidental. Como lembra Ernst (1974: 17-9), os dois séculos e meio do isolamento japonês, antes da Era Meiji, possibilitaram a criação de técnicas artísticas fechadas, e um respeito muito grande pela tradição. Isso significa que foi elaborado um vocabulário estético rigoroso. As inovações que eventualmente apareciam na época não chegavam a trazer qualquer mudança de concepção intelectual. Isso criou uma base estética bastante rígida e quase impenetrável para os estrangeiros.

Eisenstein, como Barthes e Craig, é um dos ocidentais que desvenda o universo oriental. Explica Machado:

> *Se um ensinamento pode ser tirado de uma arte que é toda ela convenção e simbolismo, e que parece ser incompatível com a premissa de nosso sistema de pensamento, esse ensinamento reside no próprio núcleo fundamental desse sistema de signos: na sua*

> *imagicidade* (obraznost), *no seu poder de passar por cima da aparência exterior das coisas, onde se parece ter a maior parte dos exemplares "realistas", para ir fundo à essência mesma dos fenômenos, à sua generalização conceitual* (1981: 70).

Assim, enquanto para estudiosos como Ernst, a arte do Oriente aparece como uma prática simbólica rigidamente pré-estabelecida, para Eisenstein, explica Machado (1981: 72), a arte oriental apóia-se num tema de significações fluido e múltiplo. Surge daí um conceito bastante utilizado pelo cineasta: a polissemia, que seria justamente a possibilidade de transmutação permanente de elementos como ocorre no teatro chinês.

A polissemia chinesa desnuda o processo de criação e desfaz o vínculo com a realidade. Em termos de movimento, a idéia de polissemia sempre esteve presente, uma vez que um mesmo gesto pode ser usado em situações diversas – ainda que durante uma coreografia de balé clássico, cuja codificação gestual é rigorosa.

Apesar de ser parte integrante da dança enquanto linguagem, com o advento da dança moderna, a polissemia será levada às últimas conseqüências. A dança moderna rompe a rigidez do vocabulário clássico, mostrando outras possibilidades, e o processo de criação coreográfica traz a marca do reconhecimento da dança como uma linguagem independente. Os cenários passam a ser simplificados, assim como os figurinos, e até mesmo a música que, algumas vezes, deixará de ser parte do espetáculo.

A dança moderna, especialmente a alemã, inicia um movimento em direção à lógica ideogramática estudada por Fenollosa, cujo objetivo era aprofundar "a analogia estrutural discernindo as linhas de força da natureza para captá-las em nova síntese harmoniosa" (Campos, 1977b: 43).

Em todo este processo de concepção coreográfica moderna, o Oriente interessa ao Ocidente no sentido eisensteiniano, para que "por analogia ou oposição, permita-nos ver a nós mesmos, no espelho de suas regras que nos desafiam e nos incitam" (Machado, 1981: 68). Assim, muitos coreógrafos ocidentais interessam-se pelos encantos orientais (Ruth St Dennis e Löie Fuller, entre outros) a fim de lançar mão de algumas qualidades específicas (chegando algumas vezes a resultados não tão interessantes quanto os obtidos por Eisenstein no cinema). Japoneses como Ito formaram-se profissionalmente no Ocidente e trabalharam com a tradição oriental no sentido de absorver as chamadas "qualidades essenciais" e não buscando seguir rigorosamente a estética de Zeami.

A questão é que, para conhecer o universo japonês, ainda que à la Barthes e Eisenstein, é importante lembrar que os "gestos da idéia" de Mallarmé são usados no Japão para purificar o corpo de toda expressividade, diferentemente do que ocorre no Ocidente, cuja tendência durante muitos anos foi "exprimir" claramente as idéias/emoções. Para Barthes (1970: 126), este processo de "purificação" é uma forma de captar a morte: "imaginar e fabricar um rosto impassível, aparentemente insensível como um tipo de líquido lavado dos sentidos". Aí está uma das dificuldades de recriação da estética oriental. Na ópera chinesa e no teatro nô, o espelho é invertido. E tudo o que se vê no estágio mais apurado da arte de um grande ator oriental, grau da maravilha (Giroux, 1991: 128) é o vazio. O corpo/espelho não fixa nada. Nenhuma expressão é retida. O gesto, que à primeira vista pode parecer codificado e imutável, é o processo em si, a mutabilidade herdada da codificação chinesa dos signos.

Se no Ocidente parece difícil entender os conceitos estéticos e filosóficos japoneses, a recíproca é também verdadeira.

Após a Restauração Meiji, havia dois tipos de informação exportada para o Japão: as teorias estéticas puramente ocidentais de críticos, coreógrafos e pesquisadores; e as interpretações ocidentais da cultura japonesa. Embora houvesse um clima de receptividade, sobretudo por parte da nova geração japonesa, não era fácil compreender os conceitos ocidentais, nem tampouco aceitar com credibilidade o processo de reinterpretação dos princípios tradicionais orientais. O Japão havia sedimentado um universo estético bastante complexo para a compreensão dos estrangeiros. Em se tratando de dança e de teatro, um bom exemplo é o do teatro nô.

Darci Kusano (1984: 15) explica que, como gênero teatral, o nô conquista o refinamento e a maturidade durante a época Muromachi (século XIV a XVI). Mas foi consolidado como uma forma de representação profissional apenas no início do século XV. Atribui-se o repertório nô, em grande parte, aos monges zen. Aliás, o período Muromachi é justamente a época que encontra nos templos zen os mais importantes centros de cultura, responsáveis pelas bases da futura cultura nacional. Datam dessa época, lembra Kusano, as artes nascidas da união entre a aristocracia civil e a cultura militar, que constituiriam a espinha dorsal da tradição estética japonesa. Por exemplo: o sumiê, pintura monocromática com tinta preta; o cha-no-yu, cerimômia do chá; o ikebana, a arte floral japonesa; o karesansui, jardins de pedra e areia; a arquitetura shoin-zukuri, a base da arquitetura doméstica japonesa, o renga, poesia em cadeia e o teatro nô e o kyôgen.

Um grande número de peças nô é atribuído ao ator Zeami que, ao lado do pai Kan'ami, seria o responsável pela transição entre a dança pura e o teatro dramático. Ele foi o segundo representante da escola Kanze (após a morte do pai), vivendo de 1363 a 1443. São particularmente interessantes os tratados escritos por Zeami, no quais são construídos alguns conceitos estéticos básicos para a compreensão da arte tradicional japonesa. Para analisar o processo de criação coreográfica no Japão, devem ser estudados com especial atenção: flor ou hana, yûgen, rojaku, as tríades estéticas e o ideograma ma.

Segundo Sakae Giroux, a palavra flor traduzida para a linguagem teatral seria o "efeito cênico da representação de nô ou o efeito emocional por ela provocado graças ao trabalho do ator". Zeami inspirou-se nas flores das árvores e plantas "belas na diversidade de suas formas e cores". Mas para passar essas impressões no palco, o processo é bastante complexo: "o belo da flor seria refletido nos olhos do público e a alma da flor nasceria do sentimento do ator" (Giroux, 1991: 105).

Fica mais fácil compreender esse conceito quando se analisa a maneira de adquirir a flor. A "receita" de Zeami é simples: para adquirir a flor é preciso praticar exercícios, polir a arte.

No livro I do *Fûshikaden* aparecem os exercícios que devem ser realizados pelos atores conforme a faixa etária, tendo em vista adquirir a técnica, o ofício da flor, ou seja, a semente. Como na natureza, para cultivar as flores é sempre necessário antes de mais nada uma semente. No teatro nô, a semente seria a técnica e o repertório desenvolvido pelo ator. Portanto, além dos exercícios, o ator deve possuir mímicas diferentes (livro II do *Fûshikaden*). A princípio eram nove tipos, mais tarde reduzidos, pelo próprio Zeami, a três arquétipos: o ancião, a mulher e o guerreiro. Para polir a arte, além de treinar os exercícios e aprender as mímicas, Zeami fala na necessidade de o ator conquistar o "insólito" e o "interessante" da sua interpretação. Esses termos não são usados no mesmo sentido que se costuma aplicá-los no cotidiano. Assim, o que torna a atuação interessante é justamente o insólito. A sua semente é a surpresa. Mas o insólito não é, no caso, sinônimo de raro e diferente. As flores de cerejeira, lembrava Zeami, são sempre as mesmas que desabrocham todo ano, mas são eternamente apreciadas devido à sensação que experimentamos ao rever o que há muito tempo não víamos. Essa sensação é o insólito a que Zeami se refere. Por isso, no caso específico do nô, não há necessidade de grandes extravagâncias para representá-lo. Para surpreender o público basta trabalhar pequenos detalhes: imobilizar-se com suavidade quando o público espera uma parada brusca, por exemplo. "É preciso enganar o espírito do espectador, e estas são as sementes do insólito" (apud Giroux, 1991: 110).

Quanto ao espírito da flor, designa a capacidade de apreender o que Zeami chamou de "concordâncias". Sieffert e Giroux explicam que, para tanto, o ator deve conhecer a si mesmo, conhecer o outro e reconhecer o momento propício. Para Zeami, conhecer a si mesmo quer dizer ter um reconhecimento do nível da sua arte. "Se o ator se conscientiza do grau da sua arte, a flor que corresponde a esse nível não mais desaparecerá por toda a vida".

Já o "conhecer o outro" é perceber o nível do público. Enquanto "reconhecer o momento propício" é reagir de maneira apropriada conforme a situação – ou seja, escolher o momento ideal para apresentar a sua arte. Por isso, quando se fala em "concordância total" isto envolve o grau do nô, o grau do ator, a perspicácia do público, o lugar e o momento oportuno.

Além da questão da concordância, Zeami fala na necessidade de preservar as experiências passadas: "para brilhar, os atores devem guardar as flores que vão e vêm ano após ano". Isso quer dizer que, usadas de acordo, as experiências passadas podem vir a ser novas sementes no momento em que forem esgotados todos os recursos presentes. Para Zeami:

> *Mesmo se não for uma arte refinada, se houver uma concordância com o momento da interpretação, poderá provocar o insólito no coração do público, assim como o interessante, e fazer eclodir a flor* (apud Giroux, 1991: 11).

No caso específico da dança, Gunji (1985b: 11) explica que a beleza passa pelo corpo, mas passa necessariamente para além do corpo. A dança, que seria "a expressão simbólica da vida através do movimento rítmico do corpo", repousa sobre o postulado de que a vida se esvai com o passar do tempo, pouco a pouco, algumas vezes imperceptivelmente. Por isso, há vários tipos de beleza: hana ou flor, yûgen e rojaku. A flor é, como já explicamos, a beleza simbólica que parte do ator e é vista pela audiência. Seria a beleza exterior.

Já a beleza yûgen é definida por Komparu (1983: 10-5) como o escuro misterioso, o charme sutil e a sublime elegância. Seria a beleza do subconsciente, a beleza para se sentir. Quanto à beleza rojaku, seria o último grau de interpretação, uma vez que, sendo a beleza da velhice, incorporaria no movimento dos personagens idosos a própria qualidade do ato de dançar. A dança apresentaria a possibilidade de mostrar o movimento da vida aos poucos esvaindo-se como ocorre no processo de envelhecimento.

Para compreender mais profundamente esses conceitos, a tradução de Komparu para yûgen é bastante elucidativa: "a profunda grandiosidade ou o charme sutil" (1983: 116). Komparu lembra o significado dos caracteres chineses usados para escrever yûgen. Yu quer dizer escuro, profundo, quieto, e é encontrado em palavras como yushu (profunda contemplação), yu hei (confinamento) e yukon (espíritos da morte). Gen quer dizer "profundo ou escuro" e também "do outro mundo". É encontrado nas palavras gen'o (profundidade imensurável), gen shu (beleza sutil) e genri (profundo mistério e verdade esotérica). Assim, yûgen, enquanto combinação dos dois caracteres anteriormente citados, expressa profundidade e evanescência destacada da realidade. Indica um estado místico em que a beleza é mais do que uma premissa. É algo de natureza desconhecida, portanto nada que possa ser apreendido intelectualmente. Ela existe apenas a nível subjetivo para a audiência, atrás do que se vê (hana). Seria o espírito que nos faz sentir algo.

Giroux (1991: 116) observa que não foi realizado um estudo para determinar a beleza yûgen. Simplesmente foi a beleza que melhor adaptou-se ao gosto do público de nô.

Já rojaku seria a beleza silenciosa. Isso porque ro quer dizer velho e jaku, tranqüilo, quieto. Seria a quieta beleza da velhice. A dificuldade em interpretar esse tipo de beleza através dos personagens idosos não está em retratar o físico mas em explorar o processo interno de agir dos idosos e só então externalizá-lo para criar o sabor do rojaku.

Além dos estágios de beleza, há a questão das tríades estéticas. Komparu (1983: 21-9) lembra a preferência dos japoneses pelos números ímpares – uma tradição secular. Até mesmo os aniversários de crianças aos 3, 5 e 7 anos são comemorados mais do que os outros. Isso é uma rejeição intencional da harmonia em favor da discordância. Uma preferência pela assimetria construída em tempo e espaço. Esse espaço construído pode ser chamado de arranjo de "composição espacial sem eixo". Isso porque um arranjo espacial com eixo definido é simétrico, sempre com o foco do observador voltado ao ápice da estrutura (como aparece no Palácio de Versalhes). Uma composição sem eixo centralizado é assimétrica, não impõe nenhum foco específico ao observador.

A despeito da simetria que caracterizava grande parte da arte e arquitetura chinesa, que foi para o Japão a partir do século VI, a arte e a arquitetura japonesa introduziram conscientemente um elemento de desordem para mudar a monocromia. Um bom exemplo para compreender essa harmonia assimétrica ou o equilíbrio dinâmico (não estático) está, segundo Komparu (1983: 24), no modelo básico de arranjo floral chamado ten chi jin (céu-terra-homem), também conhecido como shin soe tai (tema principal, secundário e objeto). É o arranjo de três elementos: um mais alto, outro mais baixo e outro no meio. Esse conceito básico para variadas construções é usado também para presentes de ano novo (três peças de bambu) ou no arranjo de pedras em grupos de sete, cinco e três dos jardins clássicos. Portanto, céu-terra-homem é uma composição espacial, espécie de triângulo estético, simbolizado sempre por três elementos separados. O número três, sendo o número ímpar mais baixo necessário para a justaposição, também expressa a relação espaço-tempo-homem. Aqui, interessa-nos compreender como esta tríade estética é trabalhada especificamente no teatro nô.

O espaço do nô é constituído por três elementos: o palco (perto), o quarto do espelho, onde o shite se prepara para a cena (longe) e a ponte (meio). Este arranjo assimétrico não tem um centro que mereça a atenção do público e a linha de visão da audiência não é limitada a uma direção. A composição discordante pode ser vista de qualquer ângulo. Tanaka observa ainda que as construções baseadas no princípio ten chi jin permitem a qualquer momento uma complementação com outros elementos:

> *Sendo assimétricas, conservam sempre a forma fundamental, apresentando um estado transitório. Essas construções nunca concluídas e completas, são ao mesmo tempo perfeitas e imperfeitas. Uma espécie de dinâmica interior permite-lhes adaptar-se a qualquer modificação* (apud Koellreutter, 1983: 68).

Isso significa que a idéia do transitório está ligada ao eternamente belo. Ou seja, é belo o que está em constante transformação. Em outras tríades estéticas esta idéia do eterno refinamento é mais evidente.

Assim, completando o conceito céu-terra-homem, aparece o shio-gyo-so. Komparu (1983: 24-9) explica que este termo é mais familiar aos estilos de caligrafia. Shin é similar a letras de forma com traços distintos; gyo menos claro e semicorrente (letra cursiva); e so é bastante abreviada e completamente corrente. O sentido literal de shin-gyo-so seria: verdade, movimento e informalidade. Ou também pode ser interpretado como formal, semiformal e informal. No entanto, o conceito não é meramente aplicado como um processo de abreviação. Ele é útil para formalizar em três estágios o método de dar substância a um modelo básico criado com números ímpares de elementos de acordo com o princípio céu-terra-homem. Para Komparu seria um processo de transformação gradual ou refinamento. Por exemplo: crianças sabem escrever em letra de forma, adultos de maneira semicursiva e apenas os calígrafos conseguem escrever de forma cursiva. Esse mesmo princípio é aplicado a outras artes, como o *design* dos jardins e a cerimônia do chá, nas quais o refinamento é conquistado paulatinamente.

Mas, em se tratando das tríades estéticas, a mais usada para o nô e a dança é o conceito jo-ha-kyû. Jo quer dizer preparação ou começo, ha quer dizer quebra e kyû, rápido ou urgente. O termo original veio do gagaku (estilo de música da era clássica) e é geralmente usado para indicar as três partes de uma peça. Jo seria a entrada dos bailarinos, a introdução; ha seria a dança gentil, parte central do desenvolvimento da peça; e kyû seria a dança rápida ou a conclusão. A diferença em relação ao método ocidental é radical já que a tendência clássica no Ocidente, desde Aristóteles, seria seguir a seqüência: preparação, ápice, relaxamento.

Além disso, no Japão os conceitos de tempo e espaço muitas vezes se entrelaçam. Por exemplo: jo quer dizer começo do começo, meio e fim no sentido espacial. Ha quer dizer quebra ou ruína, sugerindo a destruição de um estado existente anteriormente. Seria um elemento de desordem. Kyû quer dizer rápido como em kankyu (um dos ideogramas para tempo). Ou seja, é um elemento temporal. Assim, o conceito jo-ha-kyû unificou as noções de tempo e espaço muitas vezes não conciliáveis dentro de uma mesma expressão. O elemento de quebra desvenda a beleza em sua harmonia assimétrica.

No teatro nô, o princípio jo-ha-kyû também incorpora o shin-gyo-so, enquanto método de refinamento, e governa as flutuações do tempo e as mudanças de espaço que ocorrem com freqüência. Além disso, é usado de várias maneiras, inclusive na organização do programa, determinando quais as peças que devem ser apresentadas e em que ordem. Às vezes, a progressão jo-ha-kyû aparece dentro de um mesmo gesto apresentando a introdução do movimento, a sua ruptura e o ritmo acelerado no final. No palco, também há uma divisão de espaço: a região de jo (perto da cortina), de ha (no meio) e de kyû (onde termina o palco).

A partir dessa variada gama de aplicações de jo-ha-kyû, torna-se evidente a dificuldade para distinguir os conceitos de tempo e espaço no Japão. Para compreender com mais profundidade a questão, remetemo-nos ao ideograma ma.

Isozaki Arata (1985: 16-7) define ma genericamente, como aparece no *Dicionário de termos antigos de Iwanami*: "Ma é o intervalo entre dois objetos ou mais no seio de um conjunto contínuo ou o intervalo entre dois eventos ou mais no seio de um processo contínuo".

É, portanto, uma conceituação espacial e temporal. O tempo não existe a não ser em relação aos movimentos e espaços. Como lembra Komparu (1983: 73), tanto o Oriente quanto o Ocidente passaram por fases em que acreditavam que a arte era uma abreviação. No Japão há uma expressão que quer dizer exatamente isto: "No Gueijutsu to wa, shoruaku nari". E na Europa há a famosa frase do arquiteto Mies Van der Rohe: "Less is more".

No entanto, nada chega à profundidade do ma como foi estudado por Zeami. Ele disse que o nô é apenas uma maneira de fazer o "suficiente para criar o ma, que seria o tempo-espaço branco onde nada é feito. Este ma é o coração da expressão onde está o interesse verdadeiro" (apud Komparu, 1983: 14).

Quando estudamos o ma é preciso tomar cuidado ainda para não confundi-lo com o mu. Segundo Komparu, ma seria "emptiness" e mu, "nothingness". A diferença é grande, mas ao mesmo tempo sutil. Fica mais clara ao compreendermos o processo para chegar ao ma. Em termos de movimento, o caminho é eliminar todo gesto inútil, trabalhar movimentos sucintos e abreviados, com uma concentração que reduz as atitudes ao essencial. A idéia desse vazio pleno (uma das possíveis traduções para o ma) também pode ser esclarecida ao lembrarmos o estudo de Zeami sobre os três graus da arte: o grau de bem estar (an'i), o da maturidade (ran'i ou taketaru kurai) e o da maravilha (myô'i). O primeiro seria o grau da perfeição a que o ator chega após praticar os numerosos exercícios. O segundo é o que torna o ator capaz de transformar um estilo incorreto em correto, aproveitando o inesperado de suas atitudes para obter a sensação do insólito no espectador. E o terceiro é o grau da maravilha. Giroux (1991: 129) explica que esta idéia do terceiro grau desenvolvida no tratado *Yûgaku shûdô fûken* resume-se à noção de que "a matéria é idêntica ao vazio e o vazio é idêntico à matéria". Ou seja: quando um ator, após ter percorrido as três etapas da planta tenra, do florescimento e da frutificação, chega ao grau de bem-estar e realiza, graças aos modelos de que dispõe seu espírito, um estilo acabado, podendo representar todas as peças de maneira perfeita, ele atinge o nível onde "o vazio é idêntico à matéria". Quando chegar ao grau onde não há mais espaço para inquietações e todas as críticas concernentes ao que é bom ou ruim, correto ou incorreto, forem vencidas; assim como as qualidades e defeitos suscitarem com a mesma intensidade o interesse do público –, aí sim, será conquistado o grau da maravilha (Giroux, 1991: 130).

Lembramos do estágio de beleza rojaku, explicado por Komparu. É provável que ao conquistar o grau da maravilha o ator mais experiente seja capaz de transmitir a tranqüila beleza da velhice. A matéria, aos poucos, perde a sua importância.

O vazio pleno, ao contrário do que se poderia supor, não é o nada: nele está toda a idéia do universo, remetendo-nos à corda sagrada shimenawa. Masakatsu explica que o ma simboliza o universo, a terra, desde que:

> *se estenda a corda shimenawa em torno de uma porção de espaço, o espaço assim delimitado torna-se um símbolo de todo o espaço. A cena teatral não é nada além deste estado ulterior desta porção de espaço, delimitada pelo shimenawa. A cena é, portanto, o mundo* (1985c: 14).

Na China antiga, os conceitos de tempo e espaço também não era considerados definidos e distintos, mas sim emblemas ricos de afinidades. Granet (1988: 79) explica que as palavras che e fang seriam as mais próximas da idéias de tempo e espaço. Che refere-se à idéia de circunstância (uma ocasião propícia ou não à certa ação) e fang indica o lugar (favorável ou não para um determinado evento). Che e fang são portanto um conjunto de agrupamentos concretos e diversos de lugares e ocasiões; no entanto, não são considerados duas entidades autônomas.

Segundo Granet, os chineses perceberam nos conceitos de tempo e espaço um complexo de rubricas identificadas a conjuntos ativos, a grupos concretos:

> *Longe de parecerem incoerentes, os jogos dessas rubricas parecem comandados por um princípio de ordem: este confunde-se com o sentimento de eficácia do ritmo. Manifestada no domínio da organização social, esta eficácia do ritmo é importante na organização do pensamento; e é o mesmo sentimento de eficiência universal de ritmo que encontramos no fundo da concepção yin e yang* (1988: 99).

Os princípios do yin e yang são constantemente aplicados nas artes japonesas. A primeira fonte referente à origem desses princípios é o calendário do século III a.C., escrito pelos primeiros astrônomos chineses. Os termos também aparecem com freqüência em um opúsculo que se reporta a Confúcio (começo do século V).

Há muitas interpretações diferentes para defini-los, mas uma das mais fundamentadas é a que aparece no *Che King* (Granet, 1988: 103): yin e yang seriam os princípios que regem a dinâmica do universo e a alternância rítmica das fases de todos os fenômenos.

Granet explica que a origem destes princípios é de ordem social. Na China antiga, lavradores e tecelãs trabalhavam em categorias antagônicas e complementares. No inverno, os homens não podiam trabalhar no campo; em contrapartida, as mulheres preparavam roupas e instrumentos para a próxima estação. No verão era o inverso. Os homens trabalhavam ao sol e as mulheres nos lugares escuros. Na primavera e no outono havia uma simbiose dos grupos através de festas, casamentos e da procriação.

> *É assim que se encontram imbricados os problemas da divisão de trabalho, dos hábitos conjugais, a primavera, o outono e as constelações estrelares (o céu divide-se em duas partes: a tecelã e o lavrador) – tudo reunido em um complexo único, as relações de produção e as premissas econômicas de uma parte, as relações matrimoniais de outra, assim como o curso alternativo das estações e a disposição dos astros celestes* (apud Machado, 1981: 79).

Com base nessas divisões, considera-se o yang como o ímpar, o masculino, o verão, o exterior e a luz. O yin é o par, o feminino, o inverno, o interior e as sombras.

A complexidade de todas estas diferenças fica por conta da dinâmica da numeração chinesa. Não se trata de uma mera alternância do par e do ímpar, mas da intromissão de um no outro. Em termos de movimento, o princípio é aplicado para dar ênfase aos gestos. Ou seja: se o bailarino quer virar para o lado direito, antes ele faz uma pequena menção ao lado esquerdo para então, finalmente, completar o gesto desejado à direita. Assim, apesar da sutileza quase imperceptível, o gesto principal é enfatizado. De maneira geral, yin e yang são aplicados para trabalhar os opostos: gesto contido/ gesto expansivo, luz e sombra, e assim por diante. O que interessa observar é que os opostos completam-se no movimento e, em alguns momentos, há a simbiose para manter a dinâmica dos princípios chineses.

Estudando a questão do tempo-espaço chinês e do yin e yang, chegamos ao tao, cuja primeira tradução seria caminho. Assim, o tao não é a simples adição do yin e do yang, mas uma espécie de regulador desses princípios. Segundo Granet, ele preside os jogos de todos os grupos de realidades ativas mas sem que seja considerado uma substância ou uma força. Tao seria o regulador do ritmo das coisas: Toda realidade é definida através da sua posição no tempo e no espaço: "em toda realidade está o Tao e o tao é o ritmo do espaço-tempo" (1988: 269).

O taoísmo pode auxiliar na compreensão da idéia de vazio. Segundo Yu-Kuang Chu, o taoísmo considera ser e não-ser como interdependentes e insiste sobre o fato de que o ser extrai a sua utilidade ou função do não-ser:

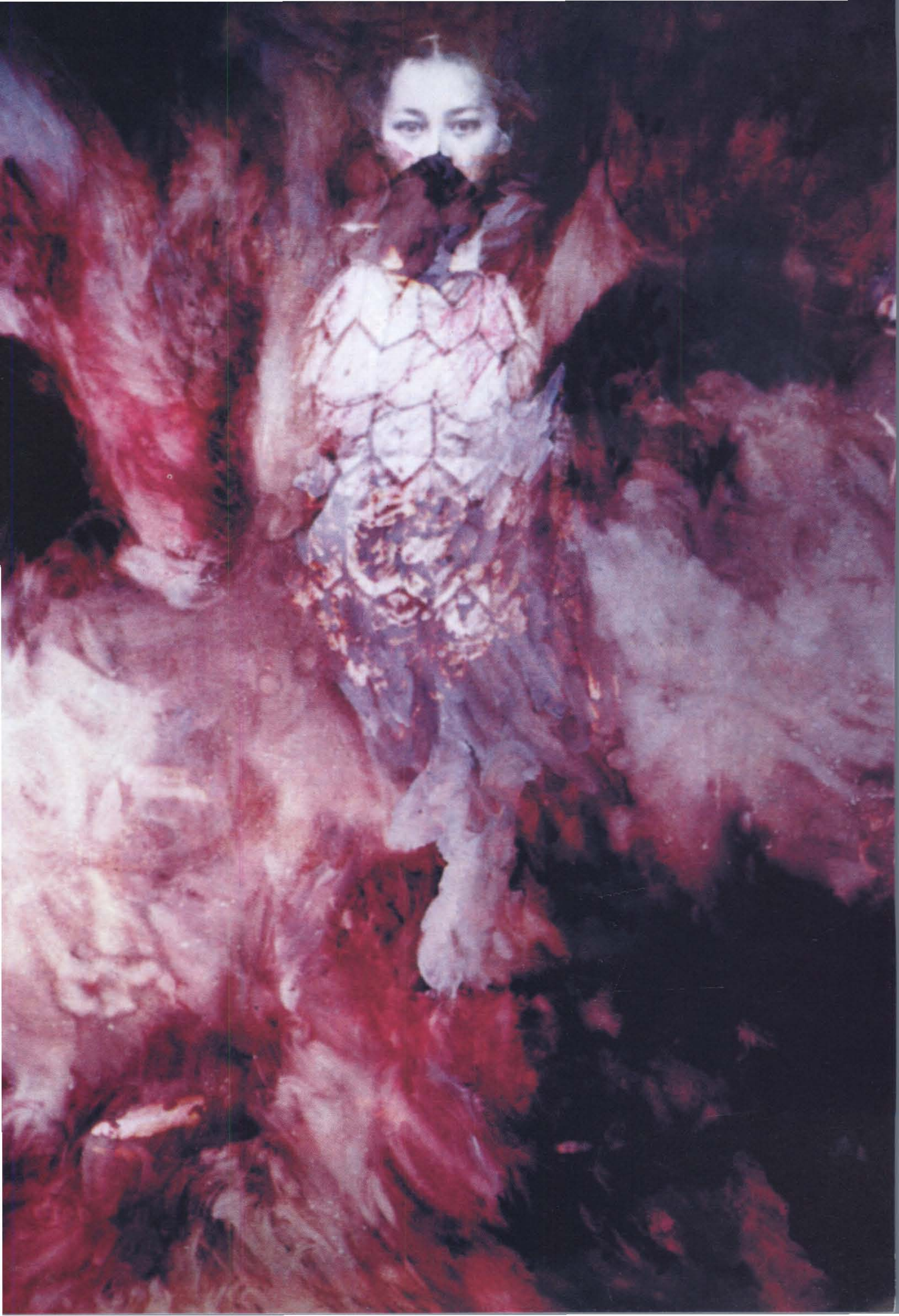
> *A utilidade de uma tigela não está em suas paredes e sim em sua concavidade. Essa ênfase atribuída ao não-ser leva à idéia de não-ação, na conduta pessoal tanto quanto no governo, ao apreço pela quietude e pela meditação, à importância do emprego de espaços vazios para contrabalançar objetos numa pintura chinesa e assim por diante. Esta atração pelo não-ser talvez seja influenciada pelo fato de que, na língua, os leitores chineses prestam uma atenção especial às palavras vazias que, embora destituídas de significado próprio, desempenham um papel crucial na estrutura de uma sentença* (apud Campos, 1977b: 248).

A influência desses princípios chineses na concepção do ma japonês encontra vários exemplos, no que se refere à valorização da pausa e dos não-movimentos.

Ao estudar esta questão dos intervalos (não-movimentos), depara-se com um fator importante para a preparação do ator: o uso da energia. O ator de kabuki Sawamura Sojura (apud Barba, 1988: 18) explica que, para mostrar se um ator usa ou não corretamente a sua energia, diz-se que ele tem ou não koshi. Em japonês, koshi não é uma idéia abstrata. Quer dizer quadris. Como explicamos, no nô e no kabuki os quadris devem permanecer sempre fixos, inclusive durante o caminhar. O ator deve controlar esta relação entre movimento e o não-movimento. A tensão é armazenada no koshi.

Outra expressão que traduz a idéia de energia é tameru ou tamê. Pode ser representada por um ideograma chinês que significa "acumular", ou mediante um japonês que quer dizer "dobrar" o que é ao mesmo tempo flexível e resistente como o bambu. Assim, tamê é a capacidade de reter energia; de absorver em uma ação limitada no espaço, as energias necessárias para uma ação mais ampla (Barba, 1988: 24).

Há ainda outros termos como hara (japonês) ou tan-tien (chinês). São derivações das artes marciais chinesas e do taichi chuan. "Sentar o hara" é também manter o quadril fixo e as pernas ligeiramente flexionadas para deixar a energia fluir a partir de sua fonte: três dedos abaixo do ponto central do pé (Chin Kahm, 1980: 3). Na posição correta flui a energia chi. Para compreendê-la, um bom exemplo é a diferença entre kata e katachi. O primeiro é o modelo de movimento; o segundo significa "movimentar-se com a alma" e jamais pode ser realizado fora da peça nô, sem o envolvimento do ator com o personagem.



Danças de uma mulher-falcão

Yeats e *At the Hawk's Well*

Antes de tratar das coreografias concebidas para *At the Hawk's Well*, vale a pena rever um pouco do processo de criação do texto de Yeats. É na sua dramaturgia que se inaugura a experiência de integração estética entre Japão e Ocidente.

Yeats é introduzido ao universo japonês através do poeta Ezra Pound, envolvido na época com os manuscritos de Ernst Fenollosa e na tentativa de estudar mais profundamente o teatro nô. Fenollosa, historiador americano da arte oriental, estudou o nô e o seu canto com Minoru Umewaka, que foi um dos responsáveis pela revitalização da arte nô no Japão, de 1870 a 1868 e daí em diante, após a ruína do xogunato Tokugawa, que havia dado suporte a esta manifestação por dois séculos e meio. Os diários de Umewaka comprovam que as suas lições para Fenollosa começaram em 1883, mas os estudos se tornaram mais ativos depois de 1896, quando Fenollosa deixou o cargo de curador do Museu de Arte de Boston e retornou ao Japão (Myiake Akiko et al., 1994: 18).

Segundo Longenbach (1988: 204), Yeats começou a escrever *At the Hawk's Well* em Stone Cottage, a 4 de fevereiro de 1916 e, doze dias depois, ele e o poeta Ezra Pound já planejavam a primeira performance para o começo de abril. O texto foi criado com rapidez incomum, baseando-se na mitologia céltica e na peça nô *Yôrô* (A sustentação da idade). *Yôrô* é uma das peças da primeira categoria do repertório nô, ou seja, peça de deus. Ernst Fenollosa começou a traduzi-la mas Pound não teve tempo de terminá-la para incluir em seu livro *Noh or Accomplishment*. Portanto, Yeats trabalhou apenas com rascunhos e não pretendeu seguir o texto literalmente. Como explica Suzuki (1978: 100), em *Yôrô*, há três personagens: o pai, o filho e o deus da montanha. O filho descobre a fonte da imortalidade, e o deus que guardava as águas mágicas deixa os homens beberem e se alegrarem. Em *At the Hawk's Well* há o homem velho, o homem jovem e a mulher-falcão, guardiã do poço, mais tarde Aoife, a bruxa da montanha.

A fonte da imortalidade é transformada no poço de Connla e a fecunda paisagem japonesa, em um antigo deserto irlandês. Na versão de Yeats, a guardiã do poço não permite que ninguém beba a água da imortalidade. As árvores de avelã estão desfolhadas e o poço, seco. O homem velho espera cinqüenta anos e cai adormecido cada vez que as águas enchem o poço seco. O homem jovem viaja para o poço e é seduzido pela guardiã (a mulher-falcão), enquanto vê a água subir e retroceder sem que ele possa alcançá-la.

Não é difícil compreender a fascinação de Yeats pelo nô. Como ele mesmo explicou ao introduzir *Noh and Accomplishment*, quando começou a estudar o nô com Ezra Pound, estava buscando um teatro que pudesse ser representado em um simples quarto, sem qualquer ostentação. Um teatro cuja simplicidade não fosse uma questão de mera economia, mas uma síntese harmoniosa de idéias, sentimentos e imagens que pudessem ser transmitidas através da arte. Para tanto, Yeats procurou seguir com fidelidade a estrutura do nô, mantendo evidentemente a sua interpretação – ou seja, a leitura ocidental.

Esta "interpretação pessoal" provocou algumas críticas entre os estudiosos japoneses, como aponta Yasuko Stucki:

> *Ao passo que o nô apresenta uma experiência, que é possível colorir com a filosofia budista de seu criador, as peças-dança de Yeats oferecem símbolos que apontam para conceitos ocultos. Poder-se-ia dizer que a experiência nô se irradia para fora em círculos concêntricos crescentes, enquanto a versão yeatsiana do nô está voltada para dentro, para si mesma, conduzindo de símbolos de superfície a significados, se não demasiadamente claros* (apud Pronko, 1986: 69).

O nô começa com um significado corporificado em uma experiência, e destarte lança luz, não sobre alguma doutrina oculta, mas sobre a própria situação humana. As peças de Yeats, prossegue Stucki, colocam-se em dois níveis de apresentação, um sensível e outro intelectual. Uma peça nô, entretanto, possui apenas um nível de apresentação em que nossas paixões e o mundo material são expostos em unidade. O que é simbolizado não é o yûgen (as profundezas secretas) como conceito mas como "experiência".

Nas peças de teatro nô há dois personagens: waki e shite, seguidos ou não de acompanhantes. Waki entra no palco, é um homem, não usa máscara, e costuma ficar esperando o que veio procurar. Então aparece shite, uma espécie de "embaixador do desconhecido", sempre mascarado. Shite trabalha no plano do imaginário. Waki pergunta e shite responde. O coro comenta, descreve o lugar onde se passa a ação, explica o que ocorre com os personagens ou desenvolve alguma idéia que interesse ao espectador. É através da música do coro que se constroem as imagens. Na segunda parte das peças nô, em geral waki transforma-se em testemunha e apenas observa shite. Este sai do estado em que se encontrava (morte, vaguidão ou esquecimento) e pode até se transformar em um personagem diferente – que a sua primeira aparição apenas anunciara.

Segundo Paul Claudel:

> *Todo um fragmento, do qual shite havia sido o fundamento ou a expressão, o acordou, e ele agora preenche o tempo/espaço imaginário. A partir deste momento, shite não diz mais nada. O seu movimento guia o drama. Por um espantoso paradoxo não é mais o sentimento que está dentro do ator, é o ator que está dentro do sentimento. Ele é verdadeiramente, diante de nós, o ator de seu próprio pensamento e a testemunha de sua própria expressão* (1989: 1).

Em *At the Hawk's Well*, como foi explicado na introdução, shite seria a mulher-falcão, guardiã do poço que na segunda parte transforma-se em Aoife, a bruxa da montanha. No entanto, é possível considerar tanto o homem velho quanto o jovem como waki, depende, provavelmente, da interpretação do diretor da peça.

Estes personagens não foram baseados apenas em *Yôrô* e no teatro nô. Reg Skene lembra que em outro texto de Yeats, *On Baile's Strand*, de 1903, há uma cena em que o rei Cochubar alerta ao herói Cuchulain sobre o seu trágico futuro. É uma cena curta e não há continuação neste diálogo entre os dois personagens. Em *At the Hawk's Well* é que Yeats explora o conflito interno do jovem herói, impotente diante do seu destino.

Skene (1974: 24) explica que a principal fonte das histórias sobre Cuchulain e os outros heróis da antiga região de Ulster é o *Táin Bó Cúainlnge*. Este épico data aproximadamente do período entre os séculos IV e VII, e fala da corte de Cochubar Mac Nessa, rei de Ulster durante a época de Cristo. O episódio central do *Táin* é uma guerra entre Ulster e Connaught sobre os direitos do Brown Bull de Coolney. Cuchulain é o herói central desta guerra e o episódio principal é a defesa de Ulster. Segundo Skene, a escritora Lady Gregory recontou as histórias de Cuchulain em *Cuchulain of Muirthemme*, colocando as histórias da vida do herói em ordem cronológica. Ela procurou tornar Cuchulain ainda mais corajoso do que no épico original, e foi nesta versão que Yeats baseou-se para escrever as peças sobre o herói (foram cinco).

Por trás de toda pesquisa de Yeats concernente à mitologia céltica, estava o seu interesse pelo ocultismo, bastante comum entre os escritores simbolistas, durante a passagem do século XIX para o XX. Leonard Nathan (1965: 54) observa que os nomes de Maurice Maeterlink e Villiers de Lísle (ambos expoentes do simbolismo) apareciam com freqüência nos escritos de Yeats. Em *The Star*, Maeterlink também evidencia a sua tendência para o ocultismo: "Encontramo-nos nas mãos de estranhos poderes cujas intenções estamos às vésperas de adivinhar. É a natureza do desastre com o qual os primeiros escritores trágicos preocupavam-se inconscientemente" (apud Nathan, 1965: 55).

Esse interesse comum entre os simbolistas está ligado à principal proposta do movimento: "ação e realismo perdem a importância quando aplicados ao drama. A atividade simbólica implica uma intensidade meditativa, movimentos lentos, repetição de ritmos, ao invés de uma ação clara" (Nathan, 1965: 53). Ou como preferiu definir Arthur Symons, tradutor de muitos autores simbolistas:

> *A poesia então é um êxtase corporificado, um êxtase tão profundamente pessoal que perde as qualidades acidentais da personalidade e se torna parte integrante da consciência universal. Ela mesma, na sua base, é meramente um estágio pessoal, um símbolo e só pode ser expressa por um outro símbolo* (apud Nathan, 1965: 52).

Para relacionar o simbolismo e o ocultismo em seu processo de criação, Yeats criou o seu *Symbolism of Poetry*.

> *Todos os sons, todas as cores, todas as formas, por causa da sua pré-organização de energias, evocam modificações indefiníveis e, ao mesmo tempo, precisas; ou, como prefiro pensar, chamamos de emoções àqueles poderes desencarnados que passeiam sobre nossos corações; e quando som e cor e forma estão em uma relação musical* (...) *tornam-se um único som, uma única cor, uma única forma, e clamam a emoção que é feita de distintas evocações sendo, ainda assim, única. A mesma relação existe entre todas as porções de todo trabalho artístico, seja um épico ou uma canção, e por mais perfeito que seja, e por variados e numerosos os elementos que dele fazem parte, o maior poder será sempre a emoção – o deus que está entre nós* (1968: 191).

Como as experiências de Yeats com o ocultismo têm uma influência marcante em *At the Hawk's Well*, vale lembrar algumas de suas experiências esotéricas como os ensinamentos de Madame Blavatsky, baseados no ocultismo, no budismo e no hinduísmo. Yeats estava convencido da afinidade entre os pensamentos da tradição hindu, da grega, e dos antigos druídas. Assim, apesar de ter sido membro da Sociedade Teosófica de Blavatsky por pouco tempo (1887-1890), foi bastante influenciado por algumas idéias, como aquelas referentes à reencarnação, segundo as quais toda a existência aconteceria ciclicamente, a alma deixaria o corpo fazendo contato com outras almas e, em outra época, voltaria a encarnar-se (Skene, 1974: 25).

Esses pensamentos foram importantes porque levaram Yeats à Ordem da Aurora Dourada de Mac Gregor Mathers. O objetivo de Mathers era integrar o maior número de sistemas simbólicos das diferentes culturas em um modelo de realidade espiritual que pudesse ser representado. Assim, relacionou, por exemplo, a cabala, a alquimia, a Rosacruz e a astrologia, ligando esses sistemas a símbolos desenhados pelo tarô, pela numerologia, pelos gregos e pelos egípcios, entre outros.

Quando, em 1890, Yeats conheceu a Ordem da Aurora Dourada, descobriu o que considerou um programa coerente de progresso espiritual, capaz de torná-lo "sábio, mágico e poeta" (Skene, 1974: 6).

Os pensamentos da Aurora Dourada tinham antes de mais nada um sentido humanitário bastante elevado. Estavam associados ao que Jung chamou de "inconsciente coletivo" e Yeats preferiu considerar uma espécie de "anima mundi" – ou seja, seria "uma dramática metáfora da necessidade psíquica de reintegração dos seres humanos" (Skene, 1974: 8).

Assim, de acordo com os rituais da Ordem e dos programas de trabalho, o objetivo de Yeats era integrar a consciência da mente com os mais profundos degraus do inconsciente. Foi essa necessidade que levou o dramaturgo a mergulhar no estudo da mitologia céltica. Yeats preparou, com outros membros da Ordem, grupos para ler os estudos de especialistas a respeito do tema. Um dos textos, *Celtic Haethendom* (*Povos pagãos celtas*), falava no poço de Connla, uma fonte mística. Sobre este poço cresciam, de acordo com a lenda, nove lindas árvores de avelã que todos os anos floresciam e frutificavam simultaneamente. As nozes produzidas nas árvores caíam no poço e, durante esta queda, desenhavam bolhas vermelhas. Apesar da identidade obscura de Connla, para Yeats e seus colegas ele ficou conhecido como "Connla, o druida". A partir dessa pesquisa, Yeats e seus amigos fizeram uma série de experimentos e evocações espirituais.

Uma delas, é a visão relatada por Richard Ellman:

> *No meio das montanhas encontramo-nos diante de um poço antigo, ao lado esquerdo cresciam árvores com frutos vermelhos que caíam na água rapidamente, parecendo gotas de sangue. Aí apareceu uma figura venerável, luminosa mas humana, a figura de um homem com barba branca. Ele se ajoelhou ao lado do poço e olhou para a água. Nós o chamamos de Cuala e perguntamos se ele poderia explicar como chegou lá. Então, olhando para a água vimos reflexos vários se movimentando. Eles mostravam a vida do homem velho, e, mais tarde, revelavam outro vulto. Era a guardiã do poço* (1978: 127).

Ellman e Skene consideram evidente que esta visão, fruto de uma cerimônia céltica de evocação presidida por Yeats, foi recuperada no texto de *At the Hawk's Well*, depois de permanecer durante vinte anos na memória do dramaturgo.

Skene (1974: 124-45) explica que Yeats usou muitas outras imagens da mitologia céltica em *At the Hawk's Well*. Assim, o vento representa desejos e esperanças vagas; o oeste (Ocidente), de onde vem o vento, é o lugar do pôr do sol, do enfraquecimento, onde os sonhos vão sumindo. O oceano representa o inconsciente, o mistério, a fonte de onde todos os seres emergem. O poço e as árvores estão associados às histórias do cálice sagrado: quem é impelido pelo desejo espiritual escolhe o poço vazio e a árvore murcha; os que buscam o paraíso na terra encontram o poço com água fluente e árvore verde. Levando-se em conta ainda que a geração de todas as coisas vem da água, o poço pode representar a nascente da vida e a primavera da existência. Na mitologia céltica e nos seus antigos rituais, o poço de Connla estaria associado ainda ao dom da sabedoria. Os galhos longos de avelã são desfolhados pelos ventos dos desejos. As faces pálidas de marfim mostram um desejo espiritual muito grande e, quanto ao sal, seria o desejo em si, que em pequenas quantidades aumenta o apetite, mas também mata a vegetação e atormenta a carne se aparece em grandes proporções.

Há outras interpretações referentes às imagens criadas por Yeats. O próprio Skene explica que outros autores consideraram a águia uma representação do intelecto e o homem jovem, da alma. O homem velho seria a representação do coração, já que ele controlava o ritmo da peça, tocando um bumbo.

Há ainda um interesse evidente de Yeats nas tragédias gregas, que mais tarde seriam modelos para suas peças. Quando Cuchulain está prestes a compreender o seu destino, aparece uma ferida no seu pé, que se torna o símbolo da busca consciente do herói. O velho alerta-o para o fato de o pé ser muito tenro e dolorido, mas Cuchulain, como Édipo, não pode mais voltar. Ele precisa enfrentar a própria dor. Neste momento, ouve-se o grito da mulher-falcão – o animal totem de Cuchulain, o seu demônio, a sua alma externa. Esta relação entre o nô e as tragédias gregas foi apontada pelo próprio Ernst Fenollosa. No seu texto original, posteriormente editado por Ezra Pound (*Fenollosa on the Noh*), ele afirmava que o teatro nô era análogo aos dramas gregos. Entretanto Pound omitiu esta passagem, substituindo-a por um comentário pessoal, que considerava absurdo dizer que o nô era uma derivação dos dramas gregos (Murakata, 1990: 46).

Yeats criou várias versões para *At the Hawk's Well*, algumas em prosa, nas quais dava inúmeras explicações inclusive sobre a função da dança no contexto. Dorn (1984: 34) explica que, no final, ele eliminou quase todos esses trechos em prosa, optando por deixar a coreografia falar por ela mesma.

At the Hawk's Well foi a primeira peça de dança escrita por Yeats. Do ciclo sobre Cuchulain, Yeats já havia apresentado *On Baile's Strand* em 1904 e *The Golden Helmet* (primeira versão em prosa data de 1908, a segunda, em verso, data de 1910). Em 1919, Yeats escreve *The Only Jeaulosy of Emer*. Em 1938, encerra o ciclo com *The Death of Cuchulain*. Quatro semanas depois, Yeats morre.

A experiência pioneira de Michio Ito

O coreógrafo, ator e bailarino Michio Ito é considerado um dos primeiros artistas japoneses a estudar e a experimentar uma integração estética entre a tradição japonesa e a dança moderna ocidental.

Ito nasceu em Misaki-Tyô, Kanda, Tóquio, no dia 13 de abril do ano 26 da Era Meiji, o que equivale a 1893. Seu pai, Tamekichi Ito (1864-1943), natural de Isa Matsuzaka, foi para Tóquio em 1882 estudar mecânica. Dois anos depois, mudou-se para San Francisco (USA) para especializar-se em física e arquitetura. Tamekichi foi amigo do famoso arquiteto Frank Lloyd Wright, sendo portanto influenciado pelas idéias da arquitetura moderna ocidental. Em sua autobiografia, consta ter construído mais de duzentos prédios até o final da Era Meiji. Era considerado um homem de idéias inovadoras. Segundo Koreya Senda, irmão mais novo de Ito, Tamekichi obteve setenta patentes até o fim da vida, aos 80 anos, em Osaka.

A mãe de Ito, Kimiye Iijima (1867-1942), formou-se no colégio Hitotsubashi na época em que a Restauração Meiji incentivava com mais radicalização o processo de ocidentalização do Japão. Kimiye participava das reuniões no Roku Mei Kan, uma luxuosa construção ocidental que abrigava bailes e festas a partir de 1883. Neste local, reuniam-se grupos de estudiosos para dançar e cantar composições ocidentais. Em 1889, Tamekichi e Kimiye casaram-se e tiveram nove filhos. Todos seguiram a carreira artística. Ito passou a ser o primogênito, uma vez que o primeiro filho da família morreu logo após o nascimento.

O interesse pela arte apareceu logo cedo. Desde a infância, Ito assistia muitas peças de kabuki e shimpa. A sua intenção era formar-se em música e trabalhar como cantor de ópera. Apesar da resistência da família (pelo fato de ser o primogênito, ele deveria dedicar-se a uma profissão como a engenharia), Ito conseguiu a permissão para estudar canto. A sua estréia no teatro é a peça *Shaka*, na qual fez parte do coro. Pouco depois, participa de *Yuya*, peça integrante do repertório oficial de teatro nô (Ito, 1956: 5).

Até então a formação artística de Ito restringia-se às aulas de piano com Shiguezo Imabuchi e de shimai com Yoshitoyo Wakayagi. Mesmo assim, cada vez mais envolvido na paixão pelo teatro, funda o grupo Toride-Sha com os colegas do colégio. A primeira apresentação é a peça *Interiores*, de Maeterlink. Ito (1955: 7) fala do grande orgulho que os jovens estudantes sentiram na época, por contarem com espectadores famosos como Tsubouchi e Koyamauchi (mestres do teatro moderno japonês), apesar da inexperiência do grupo.

A peça *Interiores* foi escolhida com cuidado. Nessa época, a primeira década do século XX, o movimento simbolista, especialmente a obra de Maeterlink, fascinava os jovens artistas japoneses, assim como o material fotográfico dos palcos criados por Gordon Craig, que chegava à famosa livraria Maruzen, onde Ito e seu colega Minoru Murata nutriam o sonho de criar um teatro novo. Baku Ishii (mais tarde um renomado coreógrafo) incentivava Ito a deixar o Japão. Assim, ao terminar a primeira apresentação de Toride-Sha, em novembro de 1912, Ito parte para a Alemanha, a conselho de seu cunhado

Mikio Furusho, oficial da embaixada japonesa naquele país. Ao seu lado estavam os amigos Katsunami Ishibashi (piloto amador) e Keizo Saito (estudante de belas-artes) (Senda, 1980: 5).

Chegava o ano 45 da Era Meiji e o grande sonho de Ito era assistir a uma ópera autêntica e tornar-se um cantor. Mas em Paris este sonho logo é modificado após assistir o grande bailarino Vaslav Nijinsky. Segundo Senda (1980: 12), Nijinsky ajudou Ito a decidir estudar dança; no entanto, a apresentação de Isadora Duncan a que assistiu pouco depois, foi ainda mais importante. Isso porque Ito considerava o balé clássico de Nijinsky uma técnica muito distante da dança japonesa que conhecera em Tóquio. Isadora, uma das precursoras da dança moderna ocidental, trabalhava com uma pesquisa gestual baseada nas danças gregas, com o centro de energia partindo do plexo solar e os movimentos mais livres, sem o uso de sapatilhas. Era, sem dúvida, uma técnica mais próxima à experiência de Ito. No entanto, devido a constantes viagens, Isadora não estava disponível para ensiná-lo.

Nessa mesma ocasião, através de um artigo no jornal, Ito toma conhecimento da apresentação de *Orpheus*, um espetáculo elaborado por artistas como Gordon Craig, a quem Ito já admirava no Japão. Empolgado, assiste ao espetáculo e decide estudar no Instituto Jacques Dalcroze, em Hellerau, onde havia sido realizado o evento. A partir daí inicia uma pesquisa bastante particular, cujo objetivo não era apenas desenvolver-se como bailarino competente, mas criar uma filosofia própria da dança, acompanhada de um método original capaz de unir os princípios da dança moderna alemã e da tradição japonesa.

No estúdio de Dalcroze, Ito não encontrou dificuldades em adaptar-se. Como Dalcroze também tinha uma formação musical, o seu método de ensino, a eurritmia, visava a preparar o corpo através do desenvolvimento do ritmo musical. O sentido rítmico era essencialmente muscular e o corpo passava a ser um intermediário entre o som e o pensamento (Baril, 1987: 379).

Essa noção de ritmo e movimento possibilitava inúmeras relações entre o dinamismo de um gesto, a sua amplitude, a sua duração e a sua realização. Três elementos eram importantes para desenvolver essas habilidades: espaço, tempo e energia. Exatamente a base do que seria o estudo de Ito.

Através do solo da mulher-falcão em *At the Hawk's Well*, concluímos que Ito aprendeu com Dalcroze a explorar os diversos movimentos criando um sentimento musical em todo o corpo, ou seja:

> *O despertar dos instintos motores que dão consciência à noção de equilíbrio e o aprimoramento das faculdades imaginativas pelo eixo livre de intercâmbio, unindo intimamente pensamento e movimento corporal.*

O detalhado mapeamento de gestos que Dalcroze criou a respeito das possibilidades de movimento do corpo foi o estímulo para que Ito criasse os seus dez gestos básicos, explica Caldwell (1977: 144). Essas posições que integravam a espinha dorsal do seu método de criação coreográfica – relacionadas de maneiras diferentes a cada dança –, constituíam o vocabulário resultante da sua pesquisa de integração estética entre Oriente e Ocidente.

Observando os desenhos de Ito acerca dessas posições, é evidente que, se o balé clássico ocidental trabalha com formas arredondadas, e a técnica de Martha Graham (expoente da dança moderna americana) explora a elipse, Ito preferiu trabalhar o movimento a partir das articulações do corpo, criando linhas mais próximas às diagonais, semelhantes aos gestos do nô.

No entanto, não há afinidades entre o seu vocabulário e os kata do shimai. Nem tampouco aparecem as caminhadas características do nô (suriashi). Há, todavia, uma predominância em seus gestos básicos, da utilização do plano médio-baixo (joelhos ligeiramente flexionados), usando mais os movimentos da parte superior do corpo, que seriam os braços e a cabeça, do que as pernas. Os membros inferiores (pernas e bacia) foram utilizados mais como auxiliares seguindo a direção e a intenção estabelecida pelos gestos da parte superior (Prevots, 1987: 190).

Outra marca da técnica de Ito é a concisão de movimentos e a tentativa de evitar gestos supérfluos. A utilização do plano médio-baixo e a concisão gestual são características bastante observadas no teatro nô e em quase todas as manifestações artísticas tradicionais do Oriente (incluindo Japão, China e Índia) e, se já faziam parte da formação de Ito no Japão, foram confirmadas no estudo com Dalcroze, que também buscava, sobretudo, a economia de movimentos.

Estudando o ritmo do solo da mulher-falcão, verifica-se que ele é mais veloz do que o do nô tradicional. A energia é lançada para fora e não aparece contida no gesto. Nesse sentido, o método de Ito é muito diferente do nô. O gesto tradicional segue a tríade jo-ha-kyû, finalizando sempre no auge do movimento, ou seja, no momento de tensão muscular e nunca no relaxamento. A energia é contida. Ito preferiu usar a respiração para marcar o fraseado e a textura de seu estilo (Koner, 1989: 25), auxiliando a liberação de energia. É provavelmente outra lição de Dalcroze, que explorava as variações de respiração (podia ser breve, longa, entrecortada ou contínua) de maneira que essas nuances agissem diretamente sobre o deslocamento do peso do corpo, facilitando o movimento das partes distintas.

Nos saltos de Ito há influência evidente de Isadora Duncan com sutis flexionamentos da perna (attitude) mas sem o rigor do balé clássico. Segundo Koner (1989: 26), tanto Ito quanto Isadora não começavam as aulas ensinando a *técnica*. No curso de Ito, do qual Koner participou, a aula tinha início com uma dança javanesa. No entanto, não se via jamais a intenção de copiar este ou aquele passo do estilo javanês. Ito buscava o que chamou de "qualidade essencial" da dança. Assim, fosse qual fosse a tendência étnica que utilizava, o interesse nunca era a reprodução literal.

Assim, quando Ito e Yeats decidiram coreografar a dança da mulher-falcão, estiveram no zoológico de Londres para observar os movimentos da águia. No entanto, a idéia do coreógrafo não era copiar o bater das asas ou o deslizamento da ave pelo chão. A intenção era perceber a mulher-falcão a nível de qualidade de sensação. Segundo Caldwell (1977: 45-164), Ito usou a simbologia egípcia para criar os movimentos e o figurino deste personagem. No entanto, esta suposta influência egípcia é um tanto duvidosa. A autora cita o fato de Ito ter estado em Alexandria, durante um período, onde teria conhecido o ancião Abdala Hassan, um grande mestre de astronomia que conferiu a Ito informações importantes sobre o movimento dos astros e do corpo. Koreya Senda (1980: 20) garante, no entanto, que Ito jamais esteve no Egito e os seus estudos sobre a civilização egípcia foram restritos às salas do museu do Louvre. O resto é fruto da sua prodigiosa imaginação.

Analisando o solo da mulher-falcão, a opinião de Senda é reforçada, uma vez que não há, de fato, um aprofundamento na pesquisa gestual de Ito que lembre qualquer movimento mais tipicamente ligado à dança egípcia (apenas no figurino da mulher-falcão há alguns sinais do traçado egípcio). Mesmo nas críticas às peças de Ito, não surge qualquer referência a alguma intervenção egípcia nas suas coreografias, por isso não foi trabalhada essa possível influência em sua obra.

Aliás, em se tratando das críticas da época, as opiniões relativas ao trabalho de Ito são variadas. Naima Prevots (1987: 180-3) afirma que Ito era bem integrado com o vocabulário, o estilo e o espírito do nô. Já o crítico americano John Martin (apud Prevots) considerava as coreografias apenas bem cuidadas, charmosas e exóticas. No livro de Caldwell, uma crítica de Isabel Morse Jones, publicada no *Los Angeles Times* em 1937 (um ano após o comentário de Martin), aponta Etenraku (peça de Ito baseada em um trecho da peça nô *Hagoromo*) como "uma obra tênue, com uma forma ritualística, parecendo um clima místico com muita concisão de movimentos e gestos simbólicos abstratos, nada representativos no sentido da mímica literal".

Observando a coreografia da mulher-falcão e analisando toda a formação de Ito, assim como os depoimentos de seus alunos (em especial, Koner e Caldwell), parece que nessa primeira experiência de integração estética entre Japão e Ocidente o objetivo de Ito foi de fato reter o que Koner e Jones apontaram como uma espécie de "qualidade essencial". Seria, por assim dizer, o espírito do nô através da técnica da eurritmia, mas sem uma fidelidade absoluta a nenhum desses dois estilos. O coreógrafo criou de fato um vocabulário próprio que relacionou as duas estéticas. Entretanto, a fragilidade de seu método está no fato de o seu conhecimento sobre o nô ser bastante superficial. Talvez, se Ito tivesse aprofundado o estudo sobre a estética lendo os tratados de Zeami, teria enriquecido a sua experiência, especialmente no que diz respeito ao emprego de alguns conceitos como os espaços vazios e a conquista do insólito.

Segundo Shimazaki – coreógrafo responsável pela reconstituição de vários solos de Ito nos Estados Unidos –, não fazia parte dos seus objetivos uma pesquisa detalhada da estética nô. Ele mesmo fazia questão de se afirmar como um coreógrafo ocidental. No entanto, nada se sabe a respeito dos últimos anos de sua vida, em Tóquio, após a deportação dos Estados Unidos por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Ito nunca mais foi visto dançando. A sua autobiografia não foi publicada até hoje. É difícil avaliar como ele teria amadurecido as idéias que cultivou durante toda a vida a respeito da integração entre Japão e Ocidente. Não há registros e a sua influência parece ter sido, de maneira direta, mais decisiva no Ocidente.

Com base no material a que tive acesso até a sua ida para o Japão, é possível verificar em sua experiência uma espécie de intersecção entre as duas culturas. Com a experiência no Instituto Jacques Dalcroze e as informações sobre o nô, Ito conseguiu traçar a intersecção entre os métodos ocidental e oriental, percebendo pontos em comum. Foi um primeiro passo. No entanto, faltaram-lhe alguns elementos necessários para fundamentar a base de um vocabulário no qual Oriente e Ocidente se completassem.

O grupo Noho e uma nova versão para *At the Hawk's Well*

Em dezembro de 1981, o grupo Noho, composto por estudiosos de nô, residentes no Japão, mas com língua nativa inglesa, produziu a peça *At the Hawk's Well* em Kyoto e Osaka, buscando novas possibilidade de estudar o nô, através da visão ocidental.

Em maio de 1982, *At the Hawk 's Well* foi apresentada em Tóquio pelo mesmo grupo. Em todas essas apresentações mantiveram-se os personagens originais (o homem velho, a mulher-falcão e o jovem Cuchulain). Ao coro foram acrescidos quatro músicos, três tambores e um flautista. Mas o que interessa é verificar como ocorreram as mudanças na estrutura da coreografia.

Durante a apresentação de uma peça nô há dois tipos de dança: o shimai, normalmente acompanhado pelo coro, e, logo em seguida, o mai, com acompanhamento apenas musical. Nos dois tipos de coreografia os gestos básicos são o suriashi (deslizamento dos pés no chão) e os giros dos personagens para um olhar o outro. (caracterizam principalmente a primeira metade do diálogo das peças). Essas duas modalidades de movimento podem ser aproveitadas nas coreografias ocidentais, no entanto, as seqüências de dança, com os kata típicos, já são mais difíceis de reproduzir.

O kata básico chama-se kamae: os braços descrevem um círculo, o tronco é inclinado para frente como se buscasse algo adiante, os joelhos são ligeiramente flexionados e o centro de equilíbrio é localizado na parte de baixo do abdômen. A postura deve ser estável e natural. O ator move-se pelo palco com um caminhar lento, deslizando os pés e sem modificar a postura, como foi descrito antes.

A movimentação é sempre horizontal e não comporta flutuações na vertical. O movimento parte dos quadris (por isso o centro de equilíbrio e força é na região baixa do abdômen). É necessária uma grande concentração para garantir o não-movimento dos quadris, assim como a postura, e, ao mesmo tempo, movimentar a cabeça, os braços, o torso e as pernas. Para adquirir a habilidade de sentar, levantar e mover-se mantendo esta postura básica, são necessários anos de treino físico e mental. A descoberta da perfeição (influência direta do zen-budismo) está em reduzir cada movimento ao mínimo. A base da dança nô é parar cada movimento no instante em que os músculos estão mais tensionados, como já foi observado anteriormente ao comparar a gestualidade do nô com o método de Ito.

Não é por acaso que, no teatro nô, o modelo de movimento concentra o poder dramático nos momentos de não-movimento. Nessa situação, não se vê o gesto explícito projetado no espaço. No entanto, a musculatura tensionada está prenhe de movimentação interior. Este é o intervalo do ma – o vazio pleno que aparecerá na coreografia de Chin Kham para a mulher-falcão, como mostrarei depois. É necessária toda uma preparação para chegar ao ma. Com as meias tabi deslizando pelo palco, shite desenha curvas, e o waki, linhas retas (Komparu: 1983: 214-23). A fantasia reticulariza a realidade através dos pés dos personagens. No palco do nô, são os passos do shite e do waki que tecem a rede no chão, capaz de traduzir a relação tênue entre o que é e o que não é real.

Estima-se que haja cerca de 250 movimentos-modelo, embora a maioria consista em variações dos 30 kata básicos, combinados e repetidos sem uma estrutura regular. Komparu (1983: 217-8) classifica-os como realistas (seriam descritivos), simbólicos e abstratos. O movimento realista é, por exemplo, o shio o kumu (esvaziar a água), o simbólico seria o omote o tsukau (usar a máscara) e o abstrato, o sayu (movimento para a esquerda e para a direita, que marca o começo e o final de muitas danças).

Os modelos realistas muitas vezes correspondem ao texto e servem para descrever a ação; os simbólicos já seriam uma espécie de estilização de um gesto real; e os abstratos não têm qualquer relação com a realidade, não apresentando nenhum significado específico – aparecem normalmente nas danças instrumentais, mai.

Descobrir a melhor maneira de adaptar essa movimentação a um texto ocidental, como é o caso de *At the Hawk's Well*, não é uma tarefa fácil. O grupo Noho, por exemplo, estudou várias versões para a peça. Na primeira produção, o diretor Jonah Salz escolheu o personagem do homem velho para refletir a sua intenção de fundir a estética japonesa com a ocidental. Os seus movimentos deveriam "ecoar" o nô e não copiá-lo. McAteer foi convidado para criar algo especial para este personagem. Como o texto referia-se a uma espécie de "caminhar-escalada", Mc Ateer conta ter levantado o pé esquerdo bem devagar, cerca de quinze centímetros do chão, depois ter dado um passo e, em seguida, ter-se abaixado. Após esta seqüência, lembra ter transferido o peso do corpo, e o pé direito foi abruptamente arrastado, enquanto o esquerdo sugeriu um andar vagaroso, vindo de trás para dar um passo à frente (1985: 3).

Muitos acharam este movimento complicado, mas era uma primeira tentativa de modificar o kata do nô, seguindo o método de composição simbólica (baseado na ação de escalar, o gesto na dança foi estilizado).

Na segunda produção da peça, o homem velho, com ar mais depressivo, caminhava lentamente a exemplo do nô tradicional, e carregava um bambu, na posição vertical, bem na frente do corpo. O braço direito ficava em forma arredondada e paralelo ao chão. Todos os movimentos do homem velho foram consideravelmente reduzidos, mantendo uma pose mais controlada e estática. Durante o seu diálogo com o jovem, olhava para ele ou mantinha-se afastado (outra atitude comum do nô). Nesta segunda versão, segundo McAteer (1985: 4), o homem velho parecia perder um pouco da sua tensão no corpo, o que caracterizava a abertura da performance em 81, quando a sua atitude era mais voltada ao nô com o uso da máscara (também do tipo tradicional), diferente da mais moderna e abstrata usada em Kyoto. Isto conferiu um sentimento nô mais forte à produção em Tóquio.

Quanto à atuação do homem jovem, também foi diferente nas duas produções. Na primeira, ele fazia movimentos extravagantes: entrava com uma longa naginata cortante, através da ponte. Esta passagem durava três minutos, com acompanhamento musical. Este tipo de movimento é mais freqüente no final das peças, mas aí foi modificado. Na segunda produção, o jovem era o ator principal. A sua longa entrada foi mantida, mas mudou o enfoque da peça – as atenções voltaram-se para o jovem.

Desvendar quem é o ator principal e quem é o coadjuvante é importante porque o drama nô não comporta esse tipo de dúvida. Como a peça de Yeats é um drama nô, mas com adaptações ocidentais, ocorreram dúvidas a respeito da distribuição de papéis e coube ao diretor definir a qualidade a ser destacada: o caráter trágico do velho ou o heroísmo do jovem. Outra dificuldade decorrente do texto foi escolher um momento propício para o shimai. McAteer considerava esta escolha complicada porque em *At the Hawk 's Well* não há longas seções de coro além da entrada e do epílogo; e o shimai normalmente precisa deste acompanhamento (e não costuma aparecer nem no início, nem no final das peças).

Oitenta linhas antes do mais importante mai da mulher-falcão, entre as linhas 128 e 179, aparecem três das mais longas falas da peça, com cerca de catorze linhas cada. Mas estas três falas não são contínuas, embora constituam a única parte em que o diálogo não é tão agitado e apresenta características de confronto, podendo, portanto, abrigar um shimai (cuja natureza é mais reflexiva ou descritiva). Do total de 44 linhas nestes três diálogos, 37 estão em conjunção com a música, sendo que grande parte do texto é falado pelo coro. Assim, na performance de Tóquio ocorreram três pequenas e separadas seqüências de dança interpretadas pelo velho e pelo jovem separadamente. A duração era de cerca de dois minutos cada, correspondendo aos três diálogos antes mencionados. Isto jamais ocorre no nô tradicional, onde apenas um ator interpreta o shimai e a duração média é de três a cinco minutos (McAteer, 1985: 28).

McAteer considera que teria sido uma boa opção, em vez de cortar o shimai em três partes, deixar apenas o homem velho dançar nos últimos dois minutos e meio. Mas se já foi difícil criar o shimai para a peça, ainda mais complicado foi coreografar o mai. Embora existam cerca de 150 diferentes shimai no nô, há apenas sete ou oito mai, e apenas três ou quatro são dançados com freqüência. Os temas do mai são acompanhados só de música, convidando o espectador a refletir sobre a história ou sobre as características daquela peça em particular. Os movimentos são bem similares aos do shimai e a duração depende da peça, mas varia de três a dez minutos (Wakamatsu, 1985: 2). Em todas as produções do Noho, a coreografia do mai foi criada por Yoke.

Fazem parte da formação desta coreógrafa: o nô, o kabuki (estilo Fujima) e o taichi chuan. A sua dança inclui claros elementos destas formas, misturadas em uma coreografia que sugere a mulher-falcão voando, saltando e, algumas vezes, bastante ameaçadora. Para McAteer, a coreografia de Chin Kham poderia ser considerada mais como um balé japonês, que aos poucos conta uma história – o que não é uma característica do nô, há apenas exceções, como a peça *Momiji gari*.

Outra crítica a Yoke foi o fato do seu mai contar com dezesseis minutos a mais do que o mais longo nô mai (máximo dez minutos). E, além disso, em termos de movimento, McAteer considerou que no mai havia mais elementos do taichi e do kabuki do que do nô.

Chin Kham (1980: 3), por sua vez, rebate as críticas explicando como criou os movimentos. Ela afirma ter partido dos principais fundamentos estéticos do nô para regular os intervalos, o tempo de cada parte e o ritmo da dança. Estes elementos garantiriam a qualidade do pássaro voando. Além disso, relacionou o taichi com o nô na posição das pernas e dos pés.

A coreógrafa explica que o caminhar suriashi refere-se ao termo hara (japonês) ou tan tien (chinês). Como expliquei anteriormente, são derivações das artes marciais chinesas e do taichi. Chin Kham refere-se ao conceito de energia, usando também o termo chi – que significa espírito, alma do movimento (Komparu, 1983: 126).

Assim, no solo da mulher-falcão, uniu o suriashi e a posição de enraizamento dos pés no chão – típica do taichi. Como resultado há uma longa caminhada com ligeira inflexão dos joelhos, através da qual a mulher-falcão deve parecer poderosa e solene. No que se refere à postura, afirma ter feito várias experiências. Na primeira produção a forma era mais arredondada, com uma referência mais forte ao taichi, deixando a energia fluir com segurança e sustentando as outras partes do corpo após ser coletada no hara. Na segunda produção, em Tóquio, a postura foi mais alongada, no estilo elegante do nô, com ombros para trás e linhas mais retas e angulares.

Foi possível verificar a aplicação da progressão jo-ha-kyû na coreografia, em alguns momentos. Jo aparece na introdução como uma dança mais lenta, com movimentos majestosos que gradualmente constroem o ha, uma exibição de círculos, movimentos espirais e uma espécie de sentimento de suspensão. O clímax que marca a transição entre ha e kyû é expresso pela aproximação da mulher-falcão em direção à passarela hashigakari.

A tensão é prolongada até chegar o kyû, que seria a batalha entre Cuchulain e a mulher-falcão. De fato, percebe-se em cada cena o jo-ha-kyû embutido. Por exemplo, na luta final, há o movimento de preparação da mulher-falcão (mais lento), depois ganhando força (ainda jo), ações de ataque (ha) e o golpe veloz (kyû).

Quanto ao ma, é transmitido com mais clareza na primeira meia hora em que a mulher-falcão fica guardando o poço. Enquanto está sentada, sem ação, vê-se projetar o seu poder através do não-movimento. A coreógrafa afirma ter usado nesta cena a sua experiência com o taichi e a meditação:

> *Há uma longa seqüência de tambores e uma sincronização entre os três tambores usados no nô durante os quais a mulher-falcão faz movimentos com a cabeça. Há depois um período de silêncio (ma) e é neste espaço que ocorrem os gestos da cabeça da mulher-falcão, semelhantes aos que vi no zoológico de Kyoto* (Chin Kham, 1980: 4).

Em julho de 1991, o grupo Noho montou pela terceira vez *At the Hawk's Well*, sob a direção de Richard Emmert. A apresentação foi bilíngüe (inglês/ japonês). No lugar do coro apareceram dois espíritos que introduziram a peça e depois sentaram-se como guardiães da mulher-falcão e do poço. Os personagens do homem velho e do jovem foram considerados pessoas reais, usavam máscaras e falavam em japonês. Os espíritos e a mulher-falcão, sem máscara, falavam em inglês. O clímax, como indica o programa da peça, foi novamente o mai da mulher-falcão.

Analisando a experiência de Ito e de Chin Kham desvendam-se duas visões distintas. Ito buscou uma intersecção entre Oriente e Ocidente, pesquisando os pontos em comum entre o nô e a dança moderna ocidental (sobretudo a alemã). Ela tentou uma adaptação, pretendendo conciliar a gestualidade oriental (misturou o taichi e o shimai) ao ritmo ocidental exigido pelo texto de Yeats. Chin Kham estava correta ao afirmar que a gestualidade do nô pode ser adaptada a uma coreografia ocidental, uma vez que é formada por módulos de movimento (os kata). No entanto, isso não é suficiente para efetivar um processo de confluência estética. Ela considera como um dos critérios possíveis para aprofundar este processo o grau de aplicação dos elementos referentes ao tempo e ao espaço (ma e jo-ha-kyû). Assim, na elaboração do seu solo da mulher-falcão, a coreógrafa modificou os kata (usando para tanto outras técnicas orientais) e adaptou o ritmo da dança à estrutura do texto de Yeats (McAteer explicou com detalhes as dificuldades e as soluções do grupo Noho para adaptar o shimai e o mai ao modelo ocidental).

Chin Kham identificou dois pontos importantes do processo de hibridização entre a estética oriental e a ocidental, que seriam o vocabulário gestual e as noções de tempo e espaço. No entanto, trata-se de uma intenção de diálogo entre Japão e Ocidente. O processo é fragilizado na medida em que só trabalha com vocabulários orientais (taichi e nô, principalmente), buscando o mínimo de "adaptações" possíveis, mantendo-se fiel à estrutura do teatro nô.

A partir de 1984, ao lado das pesquisas para realização de espetáculos, foi criado em Kyoto o Traditional Theatre Training pelo próprio Jonah Salz e por Rebecca Teele Ogamo, da escola Kongô de teatro nô. Sob a consultoria do líder nô Udaka Michishige e dos professores de kyogên Akira Shigeyama e Yasushi Maruishi, organizou-se um programa de seis semanas, com aulas diárias, precedido por uma breve orientação a respeito da cultura japonesa. O objetivo era introduzir o universo da tradição japonesa a artistas, especialistas e estudantes de outras partes do mundo.

Em 1985, o TTT passou a ser dirigido exclusivamente por Jonah Salz e Ogamo continuou o trabalho com o International Noh Institute. Cerca de noventa artistas já passaram pelo TTT, vindos da América, Austrália, Canadá, China, Chipre, Bélgica, França, Nova Zelândia, Taiwan e China. Os treinos passam pelo nô, kyogên, dança Fujima, máscaras e tambores. No final dos *workshops* há apresentações.

Segundo Teele, Udaka-sensei, responsável pela sua licença shihan (permissão para ensinar nô), iniciou de certa forma este processo treinando pessoas sem discriminação de sexo ou nacionalidade.

A questão de trabalhar com universos tão distintos implica muito mais do que a absorção de uma nova técnica de preparação corporal. Um intervalo profundo e invisível. Yoke tentou projetá-lo sem ferir a lógica interna do sistema do teatro nô. Mas foi no texto-escritura de Yukio Mishima que a dor desse vazio abrigou o que seria um corpo apresentado em estado de fragilidade e degeneração, através dos movimentos de um coreógrafo: Tatsumi Hijikata.

O ano era 1959. Nascia a dança butô.

Elogio às sombras

Um fio condutor para o Oriente: a dança alemã

A dança moderna no Ocidente encontra duas origens distintas: uma desenvolvida na Europa (especialmente na Alemanha) e outra, nos Estados Unidos. A primeira foi baseada no estudo do belga Jacques Dalcroze (1865-1950); e a segunda, na pesquisa do francês François Delsarte (1811-1871).

Em linhas gerais, Bourcier (1987: 243) explica que Delsarte elaborou um estudo incansável no sentido de examinar todos os movimentos possíveis do corpo (do rosto aos pés). Explorou as possibilidades de relação entre a voz e os gestos e pesquisou a mudança de expressão das pessoas conforme a classe social e o estado psíquico (para tanto, freqüentou até mesmo hospitais psiquiátricos a fim de estudar a gestualidade dos doentes). Pode-se dizer que as marcas importantes da sua pesquisa (refletida nas técnicas dos principais pioneiros da dança moderna americana) foram a amostragem diversificada dos possíveis movimentos que o corpo poderia executar, o estudo dos estados opostos de tensão e relaxamento e o uso do torso para transmitir esta movimentação (no balé clássico o torso era limitado a sustentar braços e pernas, sem ser explorado como instrumento de expressão). Além disso, Delsarte passou a enfatizar o uso do chão, não apenas como um ponto de lançamento para levar o bailarino ao ar, mas como uma possibilidade de contato com o corpo, o que permitiu uma nova elaboração de movimentos no chão. As coreógrafas americanas Isadora Duncan e Ruth St Dennis foram algumas das mais interessadas em seu estudo.

Para entender a chegada da dança moderna ocidental no Japão, interessa mais a pesquisa de Jacques Dalcroze, o teórico da escola de dança moderna alemã, cuja influência foi mais significativa. Dalcroze manteve um estúdio em Hellerau, freqüentado no começo do século XX por japoneses importantes como Ito, Kaoru Koyamauchi e Baku Ishii. A pesquisa de Dalcroze era bastante meticulosa. De 1877 a 1883, estudou em Genebra freqüentando conservatórios de piano. Em 1884, vai para Paris a fim de continuar a sua formação musical, ganhando a vida como pianista no cabaré Gato Preto. No outono de 1887, é admitido na Academia de Música de Viena onde durante dois anos aprofunda os estudos de piano, harmonia e composição. A partir de 1901, começa a esboçar os princípios da eurritmia – um método que visava preparar o corpo através do desenvolvimento do ritmo musical. A eurritmia é considerada a sua mais importante criação.

Dalcroze é um dos primeiros ocidentais a codificar os métodos da economia corporal. Ele descobre que o ritmo musical pode ordenar o ritmo interior em todas as suas durações. Através deste estudo, pretende criar as bases de trabalho para desenvolver o sentimento musical em todo o corpo. Ou seja:

> *O despertar dos instintos motores que dão consciência à noção de ordem e equilíbrio e o aprimoramento das faculdades imaginativas, unindo intimamente, pensamento e movimento corporal*(Baril, 1987: 380).

Em termos de concepção coreográfica, o gesto dentro da dança, para Dalcroze, não significava nada por si mesmo. Seu valor residia no sentimento que o inspirava e, portanto, a dança mais rica em combinações técnicas não teria nenhum valor se não tivesse como objetivo descrever em movimentos as emoções humanas em sua plenitude e verdade absoluta. Além disso, a dança estaria sempre associada à música, a tal ponto que, para Dalcroze, era praticamente inviável pensar no movimento isolado.

No final dos anos 1950, o húngaro Rudolf Laban escreve *The Mastery of Movement on Stage*. Laban, como Dalcroze, também faz uma espécie de mapeamento dos possíveis movimentos do corpo estudando a dinâmica corporal. No entanto, a sua pesquisa vai trabalhar o movimento em geral e a dança como uma linguagem individual. Uma linguagem possível de se relacionar a outras linguagens, mas absolutamente individual. Uma linguagem com processo próprio de criação, independente, inclusive, da música.

Laban nutria idéias bastante universais. Assim, através do estudo das características estruturais do movimento humano, não apenas a qualidade do movimento poderia ser aperfeiçoada, mas a própria vida tornar-se-ia mais harmônica, uma vez que as pessoas seriam capazes de expressar através do movimento – com mais fluência e fidelidade – "as vontades interiores".

Quanto à concepção coreográfica, para Laban o gesto originava-se de um sentimento real. No entanto, a dança começava em uma "concepção de sentimento" através da qual era apreendida a alegria ou a tristeza e as suas formas expressivas. Haveria, por assim dizer, toda uma etapa de autoconhecimento dos atores/bailarinos e um exercício de "pensar por movimentos". Esse tipo de pensamento seria uma construção de idéias acerca das qualidades do movimento e de seu uso:

> *O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como*

> *o faz o pensamento através de palavras: mas antes aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar* (Laban, 1978: 42).

Laban considerava a dança como "a poesia das ações corporais no espaço" (1978: 52) e o movimento, parte essencial do processo de vida. Isso quer dizer que todas as coisas seriam desenvolvidas a partir do poder do gesto e encontrariam nele a sua resolução.

A importância de Dalcroze e de Laban para a estruturação da escola de dança moderna alemã encontra na obra da coreógrafa Mary Wigman um dos exemplos mais ilustrativos. Isto porque Wigman (1886-1976) estudou em Hellerau com Dalcroze (onde foi colega de Ito) e trabalhou posteriormente como assistente de Laban. Afirma Wigman:

> *A dança é uma linguagem viva que fala ao homem. Uma mensagem artística que fica além da realidade, para falar num nível mais elevado de imagens e alegorias, das emoções mais íntimas do homem, ele mesmo, é o emissor e o intermediário. O seu instrumento de expressão é o corpo humano, e o movimento natural é o material da dança – materiais que só o homem mesmo pode empregar. Tempo, energia, espaço: eis aí os elementos que dão vida à dança. Não falo no espaço tangível limitado à realidade concreta mas ao espaço imaginário, irracional da dimensão da dança. Aquele que pode encarar as fronteiras da corporeidade e transformar o gesto em uma imagem aparentemente infinita* (1986: 15).

Para chegar a esta concepção de dança e de coreografia, Wigman aliou o conhecimento sobre o corpo do bailarino, que obteve com Dalcroze, à reflexão de Laban acerca da dança enquanto linguagem particular, além do estudo da dinâmica corporal e do uso do espaço pesquisado por este estudioso.

Experimentando os planos e os graus dos gestos, Wigman explorou o espaço exterior (ela é famosa pelas corridas que usavam todo o espaço disponível do palco ou da sala de aula) e o espaço interior. Quando fala em espaço interior Wigman refere-se a dois sentidos diferentes: o físico, relacionado ao alongamento entre as articulações do corpo, com o auxílio da respiração e, conseqüentemente, da libertação de energia, e o psicológico. Com o incentivo ao autoconhecimento do bailarino, o objetivo era desbloquear qualquer barreira que interferisse na criação dos gestos virtuais, frutos da imaginação do bailarino, ou mesmo no momento da realização dos movimentos (uma vez desbloqueados, os gestos fluiriam com mais naturalidade e fidelidade à idéia que os originou).

Pensando na dança enquanto uma arte independente, com matriz própria, Wigman abandonou a idéia de Dalcroze, para quem a dança era uma arte musical. Para ela, assim como para Laban, as coisas desenvolvidas a partir do gesto encontrariam nele a sua solução. O sistema Laban chega ao Japão através de Masami Kuni, hoje residente nos Estados Unidos, que deixou muitos alunos importantes, como o professor e coreógrafo Kazuo Kamizawa, que dirige o Departamento de Dança da Kinki University, em Osaka.

O que interessa destacar de todo esse processo de amadurecimento da criação coreográfica é o fato de Wigman ter plantado a semente da dança que tangencia a linguagem teatral, devido à carga de dramaticidade e à hibridização de códigos em suas coreografias. Este trabalho de "lapidação coreográfica" lembra uma constatação de Pignatari (1979: 115): "Não se pode ter uma idéia isolada de sua forma". Isto porque o pensamento/emoção que está por trás do movimento em Wigman (e Laban) é uma espécie de consciência de linguagem que implica a "consciência da sua organização icônica" (apud Pignatari), ou seja, a consciência de que não existe apenas uma única lógica simbólica, dedutiva.

É esta consciência do código da dança que acaba por lançá-la num processo de intersemiose com o teatro. Vale esclarecer, como lembra Santaella: "Uma idéia não é outra coisa senão uma porção de consciência e não tem em si mesma limites definidos, exceto na medida em que ela pode ser de uma qualidade diferente daquelas das idéias contíguas" (1980: 88).

É justamente neste fluxo ilimitado de idéias, "porções de consciência", que surge uma nova forma estética, como explica a crítica de dança Helena Katz ao analisar o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch – expoente da dança contemporânea alemã:

> *Apoiados nas suas estruturas textuais e contextuais, dança e teatro recompõem o movimento em direção a um sentido que os atravessou. A gênese do novo texto cultural se dá na coerência hermenêutica das escolhas. E surge como claro enigma, misteriosa relação de abertura-fechamento entre o que se mostra como signo e a primazia do real dos objetos que o produziram. A consumação ocorre naquilo que nos sobrevém, a nós e em nós, enquanto vivência significativa. Um espanto umedecido com a incompletude do mundo, com a obsolescência do dualismo concreto-abstrato, com a perda da privacidade das falas individuais* (1989: 9-10).

Dança faz-se ato teatral e vice-versa. Em 1984, uma das ex-alunas de Wigman, Suzanne Linke, cria o solo *Orient-Okzident*. Linke atravessa o palco *sob um fio de luz no chão*, desenhando uma espiral com o movimento do corpo, que parte do torso e da bacia (gesto comum nas coreografias de Wigman). Não foi à toa que Linke imaginou esta imagem de um fio de luz relacionando as duas culturas. As chamadas danças de expressão de Wigman, Linke e, mais tarde, a dança-teatro de Bausch apresentam-se como o fio condutor para ligar o Oriente ao Ocidente e vice-versa. Mas não no sentido de "módulos de movimento". Não há qualquer indício de passos de teatro/dança orientais nas coreografias dessas criadoras. Este diálogo está mais para a contaminação, não apenas das linguagens, como apregoa a chamada estética pós-moderna, mas de uma série de dualismos vigentes até então. É provável que, através do diálogo cultural, as questões da identidade, do espaço/tempo (interior/exterior), das separações mente/corpo tenham ganhado nova possibilidade de abordagem.

O processo foi lento. Em 1912, Ito freqüentou a escola de Dalcroze, onde foi colega de Wigman. Em 1923, Ishii partiu para Berlim e lá formou-se coreógrafo. Em 1933, Ishii dá aulas para Kazuo Ono, ao lado de Takaya Eguchi (aluno de Wigman).

No entanto, estes contatos constituem apenas uma primeira fase do diálogo entre as duas culturas. O objetivo era identificar os pontos em comum, a intersecção entre o modo de pensar a dança no Japão e no Ocidente. O amadurecimento dessa troca de informações, que marcou a primeira metade do século, aconteceria a partir da década de 1950.

Butô e as imagens no corpo

Em 1959, Tatsumi Hijikata apresenta ao público de Tóquio a performance *Kinjiki* (*Cores proibidas*), baseada em texto do escritor Yukio Mishima. Nem todos os presentes foram capazes de resistir até o final da apresentação. Uma cena brutal simulava a relação sexual entre Yoshito Ono, filho de Kazuo Ono, e uma galinha. O choque provocado nos espectadores não pretendia apenas mostrar uma cena violenta com final trágico, mas sobretudo instaurar uma nova forma estética capaz de explorar a reflexão profunda sobre a morte. *Cores proibidas* era o "marco zero" do butô, chamado na época de ankoku butoh, pelo seu criador Hijikata.

Esta denominação não é aleatória. Kô Murobushi explica que o butô é uma dança cuja ação "abre a humanidade às trevas do próprio corpo". Ou seja: "o corpo necessita de tensão, convulsão e pulverização através do silêncio absoluto para explorar até os últimos limites a sensação de sofrimento que proporciona o conhecimento" (apud Palmier, 1985: 34).

Este conhecimento buscado pelos dançarinos de butô refere-se não apenas ao aprendizado do funcionamento do corpo e da dinâmica do movimento, mas ao entendimento do processo de morte. É, mais uma vez, a arte compreendida como dô, caminho ou filosofia de vida.

Para Hijikata, butô é uma forma de vida, o que não é apenas uma metáfora, mas significa que não é possível dançá-lo sem transformar radicalmente o estilo de viver. Sob este ponto de vista, que compreende o butô de forma tão abrangente, *Cores proibidas* é importante não apenas pela apresentação do novo "estilo" de dança, mas pelas implicações decorrentes do pensamento de seu autor Mishima e da preocupação existencial que lhe é inerente. Não foi uma escolha despretensiosa.

Assim como a escritura de Yeats, a releitura nô se espraia pela dança de Ito; é o texto de Mishima que se traduz como texto cultural no corpo de Hijikata:

> *Naquela época sem futuro, em que a xícara estava cheia até as bordas com o leite quente da catástrofe, eu não dispunha das qualificações para bebê-lo. Fui embora e quando, depois de um longo treinamento, voltei armado com aquelas qualificações no mais alto grau, foi só para encontrar a xícara vazia, o fundo visível, e eu mesmo já passado dos quarenta anos. Além disso, infelizmente, o único líquido que poderia saciar a minha sede era aquele leite quente que alguém, antes de mim, tinha bebido. Tudo na vida não era recuperável* (...) *A fonte da minha felicidade, evidentemente, residia no fato de eu ter me transformado, embora só por um momento, num fantasma formado pelas sombras projetadas pelas palavras que confirmavam minha existência. Este tipo de existência baseada em palavras tinha que ser respaldado por algo diferente. "Algo diferente: músculos"* (Mishima, 1985: 61).

O primeiro momento do ankoku butoh é marcado pela revolta, pela violência e pela morte das palavras – como queria Mishima, este moderno samurai, como foi chamado após praticar o *seppuku*, em 1970, no Quartel General de Tóquio, manifestando-se contra a ocidentalização japonesa exarcebada. No entanto, para Viala (1985: 6), a forma definitiva do butô só aparece depois de muitos *happenings*, em 1963, com a coreografia *A revolta do carne*, de Hijikata. É aí que começa o que foi entendido por alguns autores como um processo de descontrução do nô. A beleza rojaku, beleza da velhice no nô, é relida pelo butô de maneira nada asséptica nem sob o rigor dos padrões de beleza do teatro tradicional. O que se dá a ver em cena é o corpo torturado, sofrido, marcado pela morte.

As posições arquetípicas do butô (beshimi kata, por exemplo), como o corpo atrelado à terra, os pés para dentro, os ombros caídos, olhos em êxtase, expressões grotescas de desespero, pouco têm a ver com o nô, senão a utilização preponderante do plano médio-baixo. Mas Viala (1985) reconhece um princípio de utilização de energia comum. O ator, ao invés de desenhar livremente o gesto, mobiliza a sua energia tanto no tempo quanto no espaço, provocando a lentidão dos movimentos, que são acompanhados por grande concentração e tensão, assim como pela posição das pernas *en dedans* (viradas para dentro) tendo como objetivo finalizar o gesto no movimento tensionado.

Além disso, o caminhar que não parece literalmente o suriashi do nô, mas é bastante presente mantendo um contato direto com o chão, mantém uma das marcas importantes da tradição. Os fantasmas do nô são recuperados sob a forma de espíritos inquietantes, em uma tentativa evidente de restituir a tradição sem ter em vista a sua reprodução formal. Segundo Akaji Maro, ator de teatro que viveu três anos com Hijikata e, em 1972, criou o grupo de butô Dai Rakuda Kan (O Maravilhoso Encouraçado Camelo), o butô surge para, entre outras coisas, questionar o crescente materialismo no Japão. Ele pretende deixar o corpo falar por ele mesmo e rejeitar a superficialidade do dia-a-dia.

Mark Holborn conclui que o butô vai questionar o que é ser japonês no mundo contemporâneo. Trata-se de um sistema de dança e, inseparavelmente, de vida alternativa. Não há lugar para o butô nas atividades oficiais ou nas grandes academias. Se analisado apenas como gênero exótico, ele deixa de existir. O seu hábitat é a marginalidade, onde pode ser fiel aos seus princípios de revolta e não submissão a padrões estéticos predeterminados. Tendo em vista esta mesma característica de marginalidade, Jean Baudrillard definiu o butô como o teatro da convulsão ou da repulsão: "Ele não tenta habitar um espaço abstrato e sim repatriar os espaços (trevas) do corpo. Não é a toa que os bailarinos aparecem quase sempre seminus" (1985: 39).

Segundo Amagatsu, a dança japonesa tem vivido em um contexto singular, com inscrições diferentes no corpo, atitudes trazidas do cotidiano para a coreografia e muitas outras diferenças culturais. No entanto, afirma o coreógrafo:

> *Se há diferenças entre o corpo asiático de ontem e de hoje, assim como entre o corpo de um americano e de um europeu, isto não exclui o fato de que os mesmos pensamentos possam habitar dançarinos de diferentes culturas integrando a natureza humana ao universo* (...) *O butô busca justamente este fio condutor de integração do homem com o homem. Sem se ater a diferenças culturais. Neste processo de integração universal, o butô abre a possibilidade de diferentes interpretações* (1985: 89).

Holborn observa a diferença entre os coreógrafos de butô. Kazuo Ono, um dos grandes divulgadores do butô pelo mundo ocidental e que participou desde *Cores proibidas*, sob a direção de Hijikata, do movimento ankoku butoh; é uma pessoa generosa, um cristão que traz ao butô toda uma carga de religiosidade e incentiva o contato com a natureza, mostrando ao público uma dança delicada e lírica. Para Ono, butô também é um meio de vida: "Eu não organizo movimentos, a minha arte é improvisada e isto é perigoso (...) Tento carregar em meu corpo o peso e o mistério da vida. Sigo as minhas memórias até chegar ao ventre materno".

Hijikata, por sua vez, inseriu no butô uma carga de dramaticidade que trabalha basicamente com o enfrentamento da morte e da crueldade. Afirmava:

> *Fazer gestos de morte, morrer de novo, fazer a morte reavivar as suas outras mortes, isto é o que eu quero experimentar. Uma pessoa pode morrer sucessivamente dentro de mim. Embora eu não esteja familiarizado com a morte, ela me conhece* (Hijikata, 1993).

Assim como há diferentes concepções entre Ono e Hijikata, aparecem ainda outras distinções conforme o grupo e o coreógrafo de butô. Mas em todos os casos a dança busca acesso às profundezas do corpo que se nutre de padrões sociais e estéticos, mas ao mesmo tempo resiste a eles.

Pode parecer possível acariciar a realidade com o sonho e permanecer imune à experiência da vida, como tantos coreógrafos o fizeram. Mas enfrentar a ilusão da morte e sorvê-la na musculatura de um corpo vivo tornando esta experiência real é o grande desafio (e o pesadelo imprescindível) para o dançarino de butô. Assim, para chegar à concentração/conscientização do movimento, o bailarino não parte do seu mundo interior, mas deixa-se levar pelo exterior. Sem esta compreensão, toda tentativa de performance seria vã. Assim, quando se fala no butô em uma busca da liberdade total, isso nada tem a ver com o senso ocidental de "fazer o que se quer". Trata-se de uma tentativa de despojamento da vontade individual, dos limites do pensamento e da pessoa enquanto ser diferenciado. Os corpo pintados de branco e as cabeças raspadas são uma simbologia para traduzir a simplicidade. Através da brancura o homem apaga as suas marcas individuais, para privilegiar o aspecto geral do grupo como representação da humanidade. É um paradoxo, uma vez que, através desta homogeneização, percebem-se ainda com mais clareza as características individuais, mas o contraste/conflito é parte do espetáculo. Ou melhor, "da montagem das diferentes imagens", como dizia Eisenstein (Campos, 1977: 163). Há um reencontro constante com demônios individuais que, na verdade, são aqueles de toda a humanidade.

O bailarino de butô transforma o seu corpo em um abrigo universal. Resgatando os princípios chineses yin e yang, a relação interior/exterior não é estática, mas dinâmica. Por mais que se sujeite ao espaço exterior, a sua motivação é muitas vezes interna. Como na arquitetura tradicional japonesa, não há paredes e portas fixas, apenas trilhos por onde passam divisórias móveis. Ou seja, o limite entre a origem interna e a origem externa do movimento é flexível e, por vezes, não identificável. O conflito é explorado e presentifica-se em cada movimento que nega a todo instante o corpo vivo, mas apenas é capaz de apresentar a morte dançando, a degeneração viva. Uma espécie de corpo imaginário que pretende todo o tempo libertar-se do organismo real, mas está atado a ele. O palco remete à imagem do shimenawa, a corda sagrada. Em torno de uma porção de espaço, a corda sagrada delimita todo o espaço do mundo, de forma simbólica. Na cena butô, como no teatro nô, não há um centro simétrico, apenas uma delimitação do espaço original. O que diferencia o butô tanto do nô como da maioria das manifestações ocidentais é a exploração do espaço no corpo. A ilusão primária do butô é o gesto que brota do corpo virtualmente morto. A ferramenta do bailarino é a degeneração da vitalidade no corpo invadido pela morte. Longe do constrangimento da vida – que se deixa levar por uma lógica própria –, o espírito deve dirigir o corpo como um manipulador de marionete. Não há produto final ou o que Min Tanaka (apud Osawa, 1985: 13) chamaria de amadurecimento do gesto. O corpo é o receptáculo do lugar onde se move. A cada instante cria um mundo interior diferente. Ele não mostra uma crueldade imaginária. A crueldade simplesmente está lá.

Como para Artaud, nada é como poder-se-ia supor:

> *Não há sangue derramado, martírio da carne, inimigo crucificado. Tudo isto seriam aspectos menores da questão. A crueldade está na lucidez. Ela traça uma direção rígida, uma submissão à necessidade. A consciência insere no movimento a sua cor de sangue, a nuance de crueldade* (1984: 132).

Segundo Hijikata, era claro como o havia sido antes para Artaud: "a vida é sempre a morte de alguém" (1984: 10).

Há quem se refira ao butô como o "expressionismo à la japonesa". De fato, não há como negar a contaminação da dança alemã em seus primórdios, como já foi citado anteriormente. Mas define a crítica de dança Kazuko Kuniyoshi:

> *Butô engloba dançarinos cujos estilos são radicalmente diferentes* (...) *No coração do butô está o ankoku butoh e uma indagação sobre a natureza do butô deve começar com o exame dos sinais e insinuações deixados pelo seu criador Hijikata. Butô não é só performance mas também incorporação de um dos mais precisos espíritos críticos da história da consciência do corpo com uma amplitude de pensamento que viola profundamente a história do espírito humano* (1995: 9).

Completando quarenta anos desde a sua origem, o butô passa por momentos críticos, especialmente desde a sua chegada ao Ocidente. Exposto ao mundo, questões como a da universalidade e a do diálogo cultural em níveis profundos de exploração, como queria o original ankoku butoh, começam a aparecer. E mais do que nunca exigem discussões no corpo e fora dele.

Em 1997, finalizei um estudo para minha tese de doutorado, pensando especificamente sobre o processo evolutivo do butô fora do Japão (ver Greiner, 1998). Após a chegada do butô no Ocidente e do fascínio que passou a exercer entre diretores teatrais e coreógrafos, butô afastou-se bastante da proposta de Hijikata referente ao ankoku butô. Transformou-se em um processo absolutamente autoral. Nos seus diversos braços evolutivos, butô ganhou o nome dos seus intérpretes/criadores. Butô de Kazuo Ono, butô de Kô Murobushi, butô de Carlotta Ikeda e assim por diante. Nesse processo, a idéia de corpo morto, concebida pelo ankoku butô foi degradada.

O corpo morto – o corpo construído para dançar butô – não tem nome, nem identidade. É capaz de renascer a cada instante como planta, inseto, rocha, ou como os mortos. Esta memória seria a principal herança do ankoku butoh e um possível critério para se identificar, nas coreografias das segundas e terceiras gerações, até que ponto o nome "butô" pode ou não ser usado.

No Brasil, recebemos diversos coreógrafos, como Anzu Furukawa, Carlotta Ikeda e Ushio Amagatsu, e nenhum deles considera o trabalho que realiza atualmente (todos fora do Japão) como butô no sentido original da palavra. Evidentemente, guardam resíduos importantes deste treinamento em seus corpos, mas os trânsitos com outras informações (dança moderna ocidental, estéticas contemporâneas, mímica e assim por diante) fazem refletir até que ponto ainda se pode falar em dança butô.

Kazuko Kuniyoshi, que esteve em São Paulo em 1999, disse que butô tem sido colocado em evolução no Japão, espraiado por outras artes como a literatura e as artes visuais. No mundo contemporâneo, uma espécie de "crise" transformaria a obra de novos autores e não necessariamente a de criadores de dança. É uma hipótese instigante.

A questão parece mais ampla e envolve uma discussão acerca dos diálogos culturais no corpo. Como trabalhar com os novos universos de conhecimentos? Aprender módulos de movimento é sempre uma possibilidade para qualquer corpo em condições normais de condicionamento físico. Mas entender as regras de uma técnica de dança é mais do que isso. É a instrução cinética e a instrução filosófica, como duas condições absolutamente inseparáveis.

Em 1998, Yukio Waguri, um dos dançarinos de Tatsumi Hijikata, publicou, em livro e CD-ROM, *Butofu* (Justsystem). Seria o método de Hijikata de preparação corporal e coreográfica. A publicação desse material agora, segundo Waguri, ocorre porque "apenas com segredos e sem uma generalização e simbolização de uma técnica não há como avançar". Ele tem razão, mas há complicações envolvidas nessa decisão.

Um dos CD-ROM chama-se *Butokaden*, em alusão direta ao *Fûshikaden* de Zeami (ver o capítulo I). Seria o tratado em que muitas questões da preparação do ator de nô são reveladas – a essência de papéis do nô e os métodos de preparação. O *Butôfu* que integra o *Butokaden* seria a "notação da dança butô", contendo as palavras de Hijikata que foram verbalmente comunicadas a seus dançarinos. Parece poesia, mas é uma espécie de "linguagem física". Indica o movimento, o método de preparo do dançarino e um modo de relação com o espaço. É uma forma de símbolo para coreógrafo e dançarino partilharem imagens e movimentos. Nesse sentido, é bastante diferente das notações de dança, tanto do Ocidente (generalizam regras) quanto do Japão (ilustram os movimentos realisticamente). "Uma palavra não é uma ferramenta mas uma espécie de meio para se expandir em imagem física com imaginação", explica Waguri.

Portanto, o propósito mais importante do *Buto-Fu* é formar imagens físicas através de palavras. Uma das partes chama-se *Fukanzu*, uma espécie de mapa do butô. São 88 frases escolhidas entre muitas outras trabalhadas por Hijikata e que constituem o que Waguri organizou em sete mundos. São eles:

Mundo do Abismo
Mundo das Flores
Mundo da Neurologia
Mundo dos Pássaros e das Bestas
Mundo dos Muros
Mundo da Anatomia
Mundo das Pontes Queimadas

As frases e imagens são ilustradas por uma demonstração (*workshop*) em que o próprio Waguri ou outro dançarino explicam através do movimento como a imagem era processada. Nos trechos das danças há cenários reais e virtuais. Evidentemente, trata-se de uma contribuição interessante para quem pesquisa, mas perigosa para quem quer aprender no sentido mais desaconselhável e popular: imitando as formas.

Também em 1998, a pesquisadora Lucia Schwellinger publicou na Alemanha *Die Entstehung des Butoh*, uma análise do que chama "unidades de movimento" ou "padrões de movimento" que corresponderiam aos kata (posições) da dança tradicional japonesa. Atrás deste estudo está a questão que vem sendo discutida há muitos anos: butô é ensinável?

Depois da morte de Hijikata, alguns de seus alunos e amigos decidiram não revelar as instruções do seu método *Butofu*. As palavas de Hijikata não deveriam ser ensinadas nem publicadas. A partir de 1998, tudo mudou.

Em agosto de 1999, eu e Kazuko Kuniyoshi tivemos a oportunidade de conversar em São Paulo com Akiko Ohara, coreógrafa que participou do movimento que antecedeu a fomalização do chamado ankoku butô – ou seja, antes da perfomance *Kinjiki* (1959). Hijikata coreografou, no começo dos anos 50, mais de um trabalho para Ohara, inclusive um duo com Kazuo Ono e um em que dançava com ela e, devido à extrema violência, nunca chegou a ser apresentado publicamente. Na época, Hijikata estudava na Academia Ano de Tóquio, onde Kazuo Ono era coreógrafo convidado e já mostrava as primeiras pesquisas relativas ao que havia estudado com Takaya Eguchi. Hijikata, durante cinco anos nesta academia, havia freqüentado aulas de jazz, dança moderna e um pouco de balé. Mas nada do que já existia parecia ajudar à criação do corpo que buscava para dançar.

Há muitas questões pessoais envolvidas na criação do ankoku butô, do corpo morto e de suas primeiras investigações. Infelizmente, são impublicáveis. Passados quarenta anos, a memória se transforma mas a dor sobrevive. Akiko Ohara, mais do que uma das dançarinas dos primeiros anos de experimentação, partilhou com Hijikata uma história de amor e violência que não deve ser discutida mas elucida um dado importante para a pesquisa. Não é possível discutir butô a partir de módulos de movimento. Se as palavras apenas indicam imagens que devem ser modificadas pelo corpo de quem as pratica, o mesmo ocorre com os movimentos que foram criados. Há pistas, há uma técnica, mas as instruções cinéticas não podem ser descoladas do conhecimento. Estudos recentes dos chamados "sistemas dinâmicos" que investigam como o conhecimento é processado pelo corpo, mostram que ação e conhecimento ocorrem na mesma escala temporal. O estudo isolado da seleção de padrões e unidades mínimas de supostos kata torna-se perigoso a partir do momento em que o objetivo é o ensino do butô. A revelação das palavras de Hijikata e de seu *Butofu* é importante para o entendimento da história passada, presente e futura, mas constitui um caminho igualmente perigoso para a evolução do butô, dependendo de como for interpretada. Não há muito o que fazer a respeito. Uma vez que as idéias estão no mundo, não há como controlá-las.

Diante de tanta especificidade, como entender o diálogo cultural no corpo que dança?

A utopia da universalidade

A dança trabalhada no universo criado pelo diálogo entre Japão e Ocidente lança um olhar sincrônico para o presente, o passado e o futuro. Reconhece a informação apresentada para repeti-la, não literalmente, mas da única forma possível: criando novos modos de organização..

O corpo inventado por este pensamento nipo-ocidental trafega entre o sensório e o cognitivo. Parte de sensações generalizadas para a criação de esquemas particulares e, só então, elabora uma memória presente com possibilidades de projeções futuras. As particularidades culturais atravessam e definem o processo de elaboração do que será a hipótese a ser trabalhada num espetáculo.

A relação espaço-temporal faz-se bastante ambígua: como forma de limpar o passado e, ao mesmo tempo, de recuperá-lo. Na suposta "sutura fina", que busca atar diferentes níveis de descrição, habita o conhecimento novo, a possibilidade iminente de descoberta, enquanto nova via de acesso a diferentes modelos de realidade.

Assim, a idéia de que seria facilmente identificável como processo ou resultado estético final, um diálogo visível e mensurável entre Japão e Ocidente é uma ilusão. No início desta pesquisa, parecia que Ito tinha criado um estilo particular de dança, uma habilidade técnica específica e, segundo alguns autores, até mesmo uma técnica sistematizada e singular a partir de *At the Hawk's Well.* A concepção coreográfica e o treinamento proposto por Ito estariam baseados no diálogo entre o nô e a dança moderna ocidental. Mas, para tanto, esperávamos encontrar na "técnica" de Ito referências mais evidentes ao teatro nô. Essas referências não precisariam necessariamente estar voltadas ao uso de um vocabulário específico, os katas do nô, neste caso. Se o nô for entendido como um sistema de conhecimento, com um modo de organização singular, segundo alguns autores citados no início deste trabalho, um modo "ideogramático" de organização, esta seria talvez a chave para um possível diálogo.

Durante a adolescência, Ito participou de algumas aulas de shimai enquanto morava no Japão, chegando a integrar o coro de apresentações de peças nô. No entanto, não chegou a aprofundar os seus conhecimentos a ponto de desenvolver uma pesquisa detalhada, ou mesmo de trabalhar os conceitos estéticos ensinados por Zeami, a fim de pensar em uma confluência estética entre a técnica tradicional e a dança moderna alemã – a base de seu estudo. Portanto, encerrada a primeira parte da pesquisa, a conclusão foi a seguinte: Ito de fato criou um estilo particular de dança que por alguns foi até mesmo considerado uma técnica singular (Caldwell é provavelmente a maior defensora dessa hipótese). Isso porque criou um sistema com um vocabulário bem elaborado (os dez gestos básicos), um processo de ensino e de criação coreográfica definido, encontrando intersecções entre o teatro nô e a dança moderna ocidental, em relação a algumas qualidades e não aos módulos de movimento propriamente ditos.

Caldwell (1977: 69), aluna de Ito durante treze anos, afirmava que o coreógrafo não estava de fato interessado em detalhar o vocabulário técnico do nô ou mesmo determinados conceitos estéticos. O seu objetivo era voltado a alguns aspectos mais gerais do nô, como aqueles descritos por Fenollosa (a concentração extrema, o princípio de que a emoção é sempre fixada a partir de uma idéia e não da personalidade individual, e assim por diante). Ito estava envolvido no estudo do que chamou "qualidades essenciais" da tradição japonesa. Para compreender melhor essa "qualidade" em se tratando da concepção coreográfica, a definição de dança do coreógrafo de butô Ushio Amagatsu pode ajudar:

> *A dança é o trabalho de fixação das sensações no corpo. As sensações nascem na natureza, o corpo filtra e simboliza. Se pensarmos na idéia do vento, é possível associá-la àquilo que sentimos entre o braço e o corpo quando fazemos o movimento de alongar o braço. Olhando no espelho como os ocidentais costumam fazer, é possível imitar o movimento do vento. No entanto, interessa-me outra perspectiva, como se o espelho estivesse dentro do corpo. Cada um de nós tem uma força interior capaz de perceber o que é a sensação do vento. Sensibilizar o ponto em que se percebe isto com maior clareza e transparecer através do corpo esta sensação, seria o verdadeiro vento para mim* (apud Greiner, 1989: 14).

O processo de concepção coreográfica de Ito e a sua busca da primeira qualidade ou "qualidade essencial" era bastante semelhante à explicação de Amagatsu para o nascimento do movimento de dança. Ito referia-se a uma nova forma estética capaz de absorver aspectos do nô sem repetir as fórmulas tradicionais. Analisando os movimentos, a exemplo do que costumam fazer os estudiosos de *notação laban*, por exemplo, é possível observar referências ao nô como o uso de linhas diagonais, do plano médio-baixo, da movimentação predominante da parte superior do corpo (braços e cabeça) e, sobretudo, a concisão dos gestos. Mas, em um segundo momento do estudo, é evidente que a pesquisa de Ito apontaria – e este é o fato mais importante – para uma possibilidade de se pensar na dança, fosse qual fosse a sua procedência étnica, como a exploração das sensações corporais sob um ponto de vista "universal". De fato, não fazia parte de seus objetivos uma dança nipo-ocidental, mas sim uma dança sem passaporte.

Essa universalidade não está ligada a módulos de movimento, nem a uma suposta dança "sem forma", mas a uma qualidade inerente a todas as danças: o envolvimento dos resíduos culturais presentes no corpo a despeito da nossa vontade e, portanto, implicados na criação coreográfica. Quer dizer: não seria uma qualidade como adjetivo ou juízo de valor. Mas a qualidade no sentido da semiótica peirceana, que indica uma qualidade de ser daquele corpo. Nesse sentido, a cultura não é "espelhada" em um kata específico, não há rótulos para determinados movimentos, do tipo: plano médio-baixo é para primitivos e japoneses, movimentos expansivos são para ocidentais e assim por diante.

O amadurecimento da pesquisa iniciada por Ito encontraria no Japão atual pelo menos duas vertentes: a que explora o teatro nô, levando às últimas conseqüências a sua rígida codificação (exemplo do grupo Noho); e aquela que busca transcender qualquer código específico, elaborando uma dança que não é apenas dança, nem apenas teatro. Não é japonesa no sentido tradicional nem tampouco ocidental. Uma dança que busca características universais (do corpo enquanto organismo onde vida e morte convivem todo o tempo) sem se referir a um código específico preconcebido. Trata-se da dança butô. Nesse sentido, o viés instaurado pelo butô não é necessariamente levado a cabo apenas por aqueles que treinaram o corpo a partir dos exercícios (experimentos) da dança butô. Mas poderia ser analisado como o pensamento butô em evolução em uma nova dramaturgia do corpo (que dança, escreve, pinta, esculpe, faz moda, desde que mantendo uma espécie de crise insolúvel em evolução). O que quer dizer isso? Este pensamento estaria relacionado à possibilidade de mapear diferentes estados de ser vivo, criando a cada vez regras específicas para aquela apresentação. Algumas, dentro da obra de um criador, ganham estabilidade no tempo e passam a levar a sua assinatura. Outras desaparecem após o espetáculo. A pergunta mais indicada para entender estes novos universos de conhecimento e suas propostas estéticas não é mais apenas o "como funciona" aquela técnica naquele corpo. Mas precisaria vir relacionada à indagação filosófica: "qual a natureza daquele corpo?".

Ao lado de outros artistas pesquisadores que começaram a tecer a rede de relações entre as duas culturas, Ito inaugurou, portanto, uma nova fenda nesse diálogo cultural. A fenda onde vive uma "dança das trevas". Mas, provavelmente, não apenas o butô. Analisando o panorama histórico do desenvolvimento dos diálogos entre Japão e Ocidente no corpo, é evidente que sem Ito não teria havido um ambiente propício à sobrevivência do pensamento butô e seus braços evolutivos após os anos 50 e os destroços do pós-guerra. Mas novas conexões foram criadas.

Eugênio Barba criador da *International School of Theatre Antropology*, afirma:

> *Um teatro pode abrir-se a experiências de outros teatros não para mesclar maneiras distintas de fazer espetáculos, senão para buscar princípios similares a partir dos quais transmitem as suas próprias experiências. Neste caso, a receptividade à diferença não significa sincretismo e confusão de linguagens* (1988: 15).

A antropologia teatral estudada por Barba seria portanto "o estudo do comportamento biológico e cultural do homem em sua situação de representação" (1988: 16). Quer dizer: no momento em que o homem utiliza a sua presença física e mental segundo princípios distintos daqueles usados na sua vida cotidiana. Esta "utilização particular" do corpo no teatro, chamada por Barba de "extracotidiana", refere-se à movimentação previamente estudada pelo ator, entendida como uma técnica corporal. No entanto, embora pesquise diversas técnicas corporais, a antropologia teatral não prioriza este tipo de estudo e sim a análise dos chamados "princípios gerais".

Torna-se evidente a afinidade entre o pensamento de Ito, de Amagatsu e de Barba no sentido de, a exemplo de Eisenstein, não trabalhar Oriente e Ocidente como dois blocos estanques, mas buscar o que para uns poderia ser chamada de "qualidade essencial" e, para outros, "princípios gerais" – justamente aqueles momentos em que é possível reconhecer-se a si mesmo na experiência do outro.

Através da pesquisa para analisar *At the Hawk's Well*, em suas duas versões, e os diferentes modos de organização de danças (orientais e ocidentais), a questão é saber quais seriam os princípios ou qualidades (como qualidades de ser) mais importantes para estudar, tendo em vista não apenas apurar o conhecimento do corpo, mas ampliar as possibilidades do processo de criação coreográfica. Entender coreografia como mapeamento de um universo de conhecimentos.

Para a alemã Mary Wigman, entre outros profissionais da dança, os fundamentos da coreografia são a energia, o tempo e o espaço. Não por acaso, esses elementos exercem influência direta no diálogo entre a cultura japonesa e a ocidental. Contaminam a técnica e a estética (ou nos estágios de beleza, para usar os termos japoneses) do movimento.

O diretor teatral Tadashi Suzuki, assim como uma série de outros artistas mais novos, tem experimentado muitas possibilidades de explorar o suriashi, o trabalho com os pés e a voz. E as experiências multiplicam-se. Em junho de 1995, Heidi Durning e Yurabe Masami apresentaram em Kyoto o espetáculo *Sozoro Aruki.* Durning tem um nome na escola Fujima e formação em dança moderna ocidental. Masami é coreógrafo de butô. Shin Shiho estudou dança do teatro nô. O espetáculo buscava justamente a exploração do "caminhar". Como preparação, o grupo trabalhou com improvisações, de acordo com a formação de cada um.

Em 1997, foi publicado o resultado das discussões do congresso *Noh and Kyogen in the Contemporary World,* organizado por James R. Brandon e com textos de Richard Emmert, Jonah Salz, Arthur H. Thornhill III, entre outros especialistas no assunto. As conferências aconteceram na Universidade de Manoa (Havaí), onde existe um dos mais importantes East-West Centers do mundo.

Das discussões, que contaram com atividades teóricas e práticas, conclui-se que, para pensar em sistemas de signos tão diversos como os referentes à dança japonesa e à ocidental (no caso, dança moderna alemã, uma vez que "ocidental" é um termo absolutamente genérico), é preciso aplicar o processo de transcriação proposto por Haroldo de Campos, onde a tradução nada mais é do que recriação ou criação paralela. Autônoma, porém recíproca.

Uma saída para solucionar o dilema das diferenças culturais seria então trabalhar a materialidade do sistema de signos, investindo em novas possibilidades de formas estéticas.

As "qualidades essenciais" da obra de Ito e os "princípios gerais" do estudo de Barba terminam por assumir, no processo de criação, nada mais, nada menos, do que formas concretas em movimento.

O gesto é sempre o objeto do "pensar em movimento". O japonês insere a arte na vida (e vice-versa) de maneira a criar imagens materiais e não abstrações. Para um ocidental começar a compreender o universo estético japonês e conceber um vocabulário gestual a partir desse sistema de transcriação de imagens/gestos, é necessário submeter-se à experiência da identificação (a exemplo da proposição de Barba e de Ito) para, em seguida, mergulhar no profundo esquecimento e conhecer de perto o rompimento dos limites individuais. Quando o corpo aprende, parece que esqueceu as regras e faz por conta própria. É quando a forma daquela dança aparece como qualidade de ser. Não se trata de nenhuma proeza metafísica, mas de um conhecimento profundo do corpo, cada vez mais estudado pelas ciências cognitivas, já que envolve habilidades como atenção, percepção, consciência e outras.

Neste jogo trilhado por pistas pouco explicativas, o exercício de experimentar no corpo formas estéticas desconhecidas pode pulverizar o enlace da representação com o gesto real.

Ao incorporar os movimentos, é possível arquear linhas/pensamentos. Reticularizar o gesto sem ampliar formas no espaço – mas, antes, através das tensões no corpo. Ao mesmo tempo, vislumbra-se a possibilidade de "alongar o milimétrico, expandir o contido, evaporar o condensado" , diria a coreógrafa brasileira Susana Yamauchi (1992).

Vazada, a transição às singularidades (como identificar a dança, afinal?) sugere um sombreado que busca o que está atrás, do outro lado (kage), mas sempre junto. Na memória – "a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é neste intervalo que se passam a emoção, as projeções" (Vianna, 1990: 77). Mas a dimensão intervalar modifica-se conforme a situação.

> *A dimensão tempo/espaço percorre uma trilha desconhecida e abriga um jogo de símbolos onde o máximo de atributos concretos lhe é atribuído. Constitui-se um meio de ação que é também um meio receptivo* (Granet, 1988: 77).

Che e Fang, em chinês, tempo e espaço, imaginados como um conjunto de agrupamentos concretos e diversos lugares e ocasiões (Granet, 1988: 79) surgem dominados por um princípio confundido com o sentimento de eficácia do ritmo yin e yang. O regulador deste ritmo universal é o tao. Ele preside os jogos de todos os grupos de realidades ativas e é também uma das traduções possíveis para "caminho" (Granet, 1988: 252), que os japoneses traduzem como dô, a arte, o caminho da vida.

A pergunta que se faz é que espécie de caminho é capaz de levar a lugar algum? A angústia que habita a flor do nô, desestruturada por Hijikata, e a contextualidade onde brotam as novas possibilidades no corpo ocidental, encontram-se num labirinto de movimentos, idéias e sentimentos, em um tempo/espaço definido a cada intervalo do gesto. Não há saídas, objetivos, pontos finais.

Para analisar a questão do diálogo cultural no corpo que dança, não basta estudar técnicas de preparação corporal diferentes. Aprender uma dança estrangeira é descobrir novas vias de conhecimento do mundo que relacionam o movimento que o corpo projeta e o modo como este mesmo movimento é pensado, na rede neuronal onde é dada a ignição. Não se trata de deixar o mundo exterior invadir o mundo interior ou vice-versa. Esses ambientes revelam-se cada vez mais indissociáveis. A tarefa de buscar o que habita o interior do bailarino e o seu exterior configura-se como uma herança de outros tempos, onde parecia existir sensações imunes à vida, num suposto "mundo interno", particular, não compartilhado.

No entanto, esse tipo de processo de aprendizado (como todos os outros) não permite preservação. Não há imunidade. A idéia de universalidade é sempre nutrida de particularidades. Resíduos que permanecem no pensamento do corpo a despeito de todas as vontades. As chamadas ciências cognitivas têm avançado no que se refere a este tipo de pesquisa a partir dos estudos da consciência, da memória e da linguagem. Há um longo caminho a ser percorrido e o diálogo arte/ciência que em certo momento começou a ser estudado pela semiótica da cultura e encontra novos braços evolutivos, deve, cada vez mais, ser explorado.

Nesses trânsitos, por universos distintos de conhecimento, o tempo parece sempre uma boa chave em sua ilusão de reversibilidade. Como diria o "Chorus Mysticus" no *Fausto* de Goethe, traduzido por Haroldo de Campos:

O perecível
É apenas símile
O imperfectível
Perfaz-se enfim.
O não dizível
Culmina aqui.

Posfácio

Minha experiência com o teatro nô e o Instituto Internacional de Nô Rebecca Teele Ogamo

O meu primeiro contato com o nô aconteceu na minha infância, quando vivi com minha família no Japão. Meus pais foram missionários para educação na Universidade Kansei Gakuin, na área de Kobe. Meu pai era um especialista em literatura comparada e um dos seus interesses era o teatro nô. Às vezes, eu o acompanhava em suas lições de canto ou dança e, junto com a família, ia às performances de nô.

Eu voltei ao Japão durante o período do colégio, esperando redescobrir algumas das minhas raízes pessoais. Surpreendendo a mim mesma, indo de novo em direção ao teatro nô, descobri que ainda estava fascinada pela simplicidade, pela intensidade, pela riqueza e variedade do drama nô. Depois pedi a um amigo para me apresentar ao ator da escola Kongô, Udaka Michihige, com quem ele havia estudado por algum tempo. Eu fiquei particularmente estimulada pelo conhecimento completo e cuidadoso do nô, de Udaka-sensei (professor Udaka) e pela sua insistência no sentido de que as máscaras de nô deviam ser usadas ativamente no trino de nô, o que não é usual. Normalmente, os não-profissionais estudam apenas a dança e o canto, e talvez os instrumentos quando avançam os estudos para aprender o mai. Mas os profissionais, quase sempre, treinam apenas rapidamente com as máscaras, antes de uma performance.

Eu comecei a estudar canto, dança e confecção de máscaras com Udaka-sensei. Ele mostrou-se também original ao ensinar a todos os estudantes da mesma forma, independentemente do sexo e da nacionalidade. Isso era, provavelmente, uma reação contra o sistema tradicional que tende a dar preferência àqueles nascidos em certas famílias, cujo lugar no nô é visto como "um direito de nascença". O próprio Udaka-sensei é primeira geração de ator e acredita fortemente que esforços vigorosos e diligência são mais importantes do que o nascimento. Em 1980, Udaka-sensei me deu suporte para que eu tivesse uma licença shihan (qualificação para ensinar) e eu recebi meu certificado do chefe da escola Kongô.

Em 1984, foi iniciado o programa de Treino Tradicional de Teatro (TTT) pelo professor Jonah Salz e por mim. O objetivo era dar um curso intensivo para estrangeiros durante um período de seis semanas, no verão. Nessa época, eu comecei ajudando Udaka-sensei com suas aulas para estudantes. Desde então, eu tenho ensinado, tanto estrangeiros quanto japoneses, a cantar e dançar e, a partir de 1995, também a confecção de máscaras de nô.

Porque ações falam mais alto do que palavras, gosto de usar material em vídeo para introduzir diferentes peças e aspectos da performance (dança, música, uso do palco para peças). Peças tradicionais são selecionadas para performance com alguma relação com a estação do ano. Isso quer dizer que algumas peças não são oferecidas durante o período em que muitos estudantes estão em Kyoto. Nesse caso, os vídeos ajudam para dar ao estudante a oportunidade de ver uma grande variedade de peças, o que não seria possível de outra maneira. Eu sempre recomendo que o estudante veja o maior número de peças possíveis para se tornar familiarizado com as convenções de certos papéis no nô (shite, waki) e no kyôgen (os respectivos tsure ou companheiros). Há um certo número de boas traduções de fontes do nô (contos de Heike, contos de Genji, coleções de poesia) e as teorias de Zeami, assim como de Zenchiku Komparu. Eu também peço aos alunos para ler esse material.

A prática segue o estilo tradicional de aprendizado de pequenas peças, aumentando aos poucos a complexidade através da imitação do professor. Udaka-sensei desenvolveu exercícios de caminhadas e aquecimentos vocais que eu ensino tanto para estudantes ocidentais como para japoneses. Estes não são tradicionais, mas muito importantes porque o estilo de vida japonês mudou e sentar por longos períodos de tempo (seiza), projetando uma voz forte, andando no tabi ou vestindo quimono, não faz mais parte da rotina diária. Ensinando canto para estrangeiros, nós usamos textos que fazem uma tradução direta do significado. São traduções literais que fazemos para os estudantes, assim eles podem entender o significado de cada palavra para expressar conscientemente aquele significado, enquanto aprendem a cantar o texto ou a interpretar a dança. Tradicionalmente, os professores não explicam muito sobre o significado ou o propósito dos movimentos, mas Udaka-sensei faz isso e eu tento fazer o mesmo, respondendo as perguntas dos alunos. Algumas vezes, aspectos de movimentos abstratos só podem ser realmente entendidos através da sua experiência física e da sua prática. E os estudantes são convidados a experimentar e a ouvir o seu corpo, enquanto internalizam os movimentos. Usualmente, eles encontram uma razão e uma "integridade" no movimento conforme ele se torna mais familiar. Performances para estudantes são usualmente recitais que permitem a esses estudantes, de níveis diferentes, compartilhar com o público o que eles aprenderam.

As peças são organizadas pelo sistema da ordem de cinco peças, que é o tradicionalmente aceito. De forma geral, os homens cantam no coro, embora o INI (International Noh Institute) tenha encenado um nô Shojoh com elenco de mulheres, coro de mulheres e um shimai também com coro de mulheres.

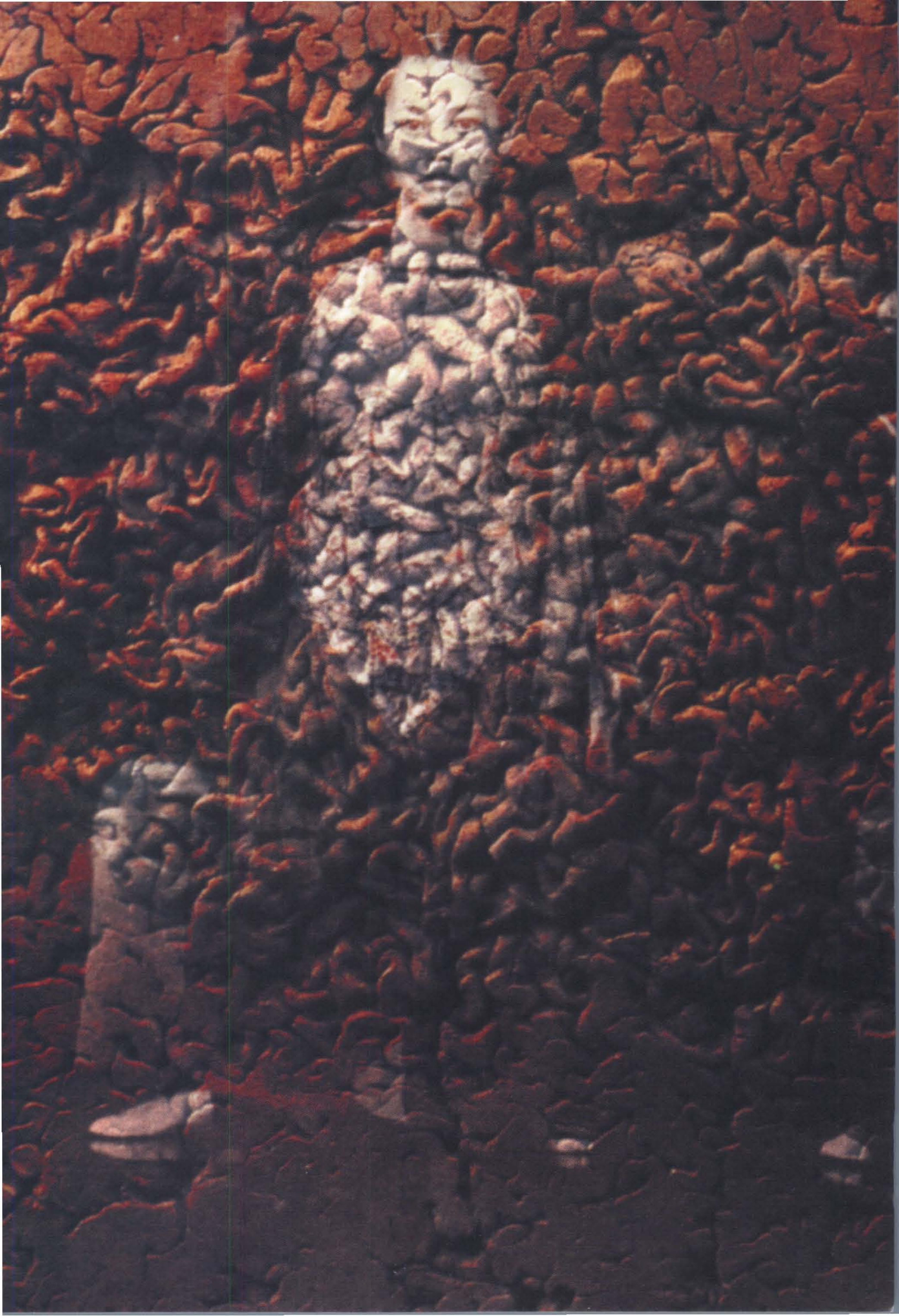
O INI envia hoje a sua *newsletter* para cerca de oitenta pessoas que estudaram ou demonstram interesse nas atividades do grupo. Estes estudantes estão espalhados por dez países ao redor do mundo. Porque muitos têm empregos e carreiras como especialistas, professores ou atores, eles não podem passar um ano inteiro e ver como o nô se relaciona com as estações do ano. Treinando, tentamos enfatizar o desenvolvimento da meditação para concentração e um entendimento mais profundo dos aspectos espirituais do nô.

Um número de atores está fazendo coisas como usar técnicas especiais de luz, acrescentando instrumentos musicais da cultura ocidental, ou instrumentos asiáticos que mudam o colorido tonal do nô. Há novas peças de nô sendo escritas e encenadas todo o ano, não apenas por japoneses mas por estrangeiros que acham as convenções do nô (um tipo de tempo do sonho, uso fluido do tempo-espaço no palco) apropriado para seus temas, não raramente lidando com a memória e os espíritos. Alguns desses experimentos são muito interessantes e efetivamente permitem ver as máscaras e figurinos, e apreciar a música e o movimento, de uma forma diferente.

Algumas vezes, os efeitos especiais ficam de um jeito que parecem um exagero, em relação ao que pode ser melhor imaginado ao invés de fisicamente interpretado (por exemplo, os sons do chamado dos pássaros de manhã cedo parecem muito bobos em certas situações).

Não tenho visto muita modernização de figurinos, embora eu tenha encontrado uma máscara neutra, uma vez. Alguns atores têm experimentado diferentes estilos de dança e de figurinos no mesmo palco. Um resultado interessante tem sido esclarecer quão intenso e simples é o movimento do nô. Esta clareza é uma das suas qualidades. Recentemente, alguns atores de nô também têm revivido peças ou versões de peças para as quais existem notações da coreografia, mas por razões variadas não têm sido montadas, às vezes por mais de cem anos. Isto mostra que no passado o nô foi bem mais vistoso e admirado do que é hoje. Todos estes diferentes experimentos e experiências são estimulantes para os atores e para o público.

Por fim, acho que os artistas sempre voltam ao básico, ao ponto de partida do nô para criação e recriação, que é o modo como qualquer arte é transmitida. Cada geração deve encontrar a sua própria razão e justificativa para praticar o nô de modo a deixá-lo vivo.



O texto da peça

At the Hawk's Well e as notas originais escritas por William Butler Yeats em 1916

Persons in the play
Three Musicians (their faces made up to resemble masks)
The Guardian of the Well (with face made up to resemble a mask)
An old Man (wearing a mask)
A young Man (wearing a mask)

Time – the Irish Heroic Age

The stage is any bare space before a wall against which stands a patterned screen. A drum and a gong and a zither have been laid close to the screen before the play begins. If necessary, they can be carried in, after the audience is seated, by the First Musician, who also can attend to the lights if there is any special lighting. We had two lanterns upon posts-designed by Mr. Dulac – at the outer corners os the stage, but they did not give enough light, and we found it better to play by the light of a large chandelier. Indeed, I think, so far as my present experience goes, that the most effective lighting is the lighting we are most accostumed to in our rooms. These masked players seem stranger when there is no mechanical means of separating them from us. The first musician carries with him a folded black cloth and goes to the centre of the stage towards the front and stands motionless, the folded cloth hanging from between his hands. The two other Musicians enter and, after standing a moment at either side of the stage, go towards him and slowly unfold the cloth, singing as they do so:

I call to the eye of the mind
A well long choked up and dry
And boughs long stripped by the wind,
And I call to the mind's eye
Pallor of an ivory face
Its lofty dissolute air,
A man climbing up to a place
The salt sea wind has swept bare

As they unfold the cloth, they go backward a little so than the stretched cloth and the wall make a triangle with the First Musician at the apex supporting the centre of the cloth. On the black cloth is a gold pattern suggesting a hawk. The Second and the Third Musicians now slowly fold up the cloth again pacing with a rhythmic movement os the arms towards the First Musician and singing:

What were his life soon done!
Would he lose by that or win?
A mother that saw her son
Doubled over a speckled shin,

Cross-grained with ninety years,
Would cry, "How little worth
Were all my hopes and fears
And the hard pain of his birth!"

The words "a speckled shin" are familiar to readers of Irish legendary stories in descriptions of old men bent double over the fire. While the cloth has been spread out, the Guardian of the Well has entered and is now crouching upon the ground. She is entirely covered by a black cloak; beside her lies a square blue cloth to represent a well. The three Musicians have taken their places against the wall beside their instruments of music; they will accompany the movements of the players with gong or drum or zither.

First Musician (singing)
The boughs of the hazel shake,
The sun goes down in the west.
Second Musician (singing)
The heart would be always awake,
The heart would turn to its rest.

They now go to one side of the stage rolling up the cloth

First Musician (speaking) Night falls;
The mountain-side grows dark;
The withered leaves of the hazel

Half choke the dry bed of the well;
The guardian of the well is sitting
Upon the old grey stone at its side,
Worn out from raking its dry bed,
Worn out from gathering up the leaves.
Her heavy eyes
Know nothing, or but look upon stone.
The wind that blows out of the sea
Turns over the heaped-up leaves at her side;
They rustle and diminish.

Second Musician. I am afraid of this place.
Both Musicians (singing)
"Why should I sleep?" The heart cries,
"For the wind, the salt wind, the sea wind,
Is beating a cloud through the skies;
I would wander always like the wind."

An Old Man enters through the audience

First Musician (speaking) That old man climbs up higher.
Who has been watching by his well
These fifty years.
He is all doubled up with age;
The old thorn-trees are doubled so
Among the rocks where he is climbing.

The Old Man stands for a moment motionless by the side of the stage with bowed head. He lifts his head at the sound of the drum-tap. He goes towards the front of the stage moving to the taps of the drum. He crouches and moves his hands as if making a fire. His movements, like those of the other persons of the play suggest a marionette.

First Musician (speaking) He has made a little heap of leaves;
He lays the dry sticks on the leaves
And, shivering with cold, he has taken up
The fire-stick and socket from its hole
He whirls it round to get a flame;
And now the dry sticks take the fire,
And now the fire leaps up and shines
Upon the hazels and the empty well.

Musicians (singing)
"O wind, O salt wind, O sea wind!"
Cries the heart, "it is time to sleep;
Why wander and nothing to find?
Better grow old and sleep".

Old Man (speaking) Why don't you speak to me? Why don't you say:
"Are you not weary gathering those sticks?
Are not your fingers cold? You have not one word,
While yesterday you spoke three times. You said:

"The wind is from the west. "And after that:
"If there is rain it's likely there'll be mud".
Today you are as stupid as a fish,
No, worse, worse, being less lively and as dumb.
he goes nearer

Your eyes are dazed and heavy. If the Sidhe
Must have a guardian to clean out the well
And drive the cattle off, they might choose somebody
That can be pleasant and companionable
Once in the day. Why do you stare like that?
You had that glassy look about the eyes
Last time it happened. Do you know anything?
It is enough to drive an old man crazy
To look all day upon these broken rocks
And ragged thorns, and that one stupid face,
And speak and get no answer

Young Man (who has entered through the audience during the last speech). Then speak to me,
For youth is not more patient than old age
And though I have trod the rocks for half a day
I cannot find what I am looking for.

Old Man. Who speaks?
Who comes so suddenly into this place
Where nothing thrives? If I may judge by the gold

On head and feet and glittering in your coat,
You are not of those who hate the living world.

Young Man I am named Cuchulain, I am Sualtim's son
Old Man I have never heard that name

Young Man It is not unknown. I have an ancient house beyond the
sea.
Old Man What mischief brings you hither? – you are like those.
Who are crazy for the shedding of men's blood,
And for the love of women

Young Man A rumour has led me
A story told over the wine towards dawn
I rose from table, found a boat, spread sail,
And with a lucky wind under the sail,
Crossed waves that have seemed charmed, and found this shore.

Old Man There is no house to sack among these hills
Nor beautiful woman to be carried off

Young Man You should be native here, for that rough tongue.
Matches the barbarous spot. You can, it may be,
Lead me to what I seek, a well wherein
Three hazels drop their nuts and withered leaves,
And where a solitary girl keeps watch
Among grey boulders. He who drinks, they say,
of that miraculous water lives for ever.

Old Man And are there not before your eyes at the instant.
Grey boulders and a solitary girl
And three stripped hazels?

Young Man But there is no well

Old Man Can you see nothing yonder?

Young Man I but see a hollow among stones half-full of leaves.

Old Man And do you think so great a gift is found
By no more toil than spreading out a sail,
And climbing a steep hill? O, folly of youth,
Why should that hollow place fill up for you,
That will not fill for me? I have lain in wait
For more than fifty years, to find it empty,
Or but to find the stupid wind of the sea
Drive round the perishable leaves.

Young Man So it seems. There is some moment when the water fills it.

Old Man A secret moment that holy shades
That dance upon the desolate mountain know,
And not a living man, and when it comes
The water has scarce plashed before it is gone.

Young Man I will stand here and wait. Why should the
luck of Sualtim's son desert him now? For never
Have I had long go wait for anything.
Old Man No! Go from this accursed place! This place
Belongs to me, that girl there, and those others,
Deceivers of men.

Young Man And who are you who rail
Upon those dancers that all others bless?

Old Man One whom the dancers cheat. I came like you.
When young in body and in mind, and blown
By what had seemed to me a lucky sail.
The well was dry, I sat upon its edge,
I waited the miraculous flood, I waited
While the years passed and withered me away.
I have snared the birds for food and eaten grass
And drunk the rain, and neither in dark nor shine
Wandered too far away to have heard the plash,
And yet the dancers have deceived me. Thrice
I have awakened from a sudden sleep
To find the stones were wet.

Young Man My luck is strong. It will not leave me waiting,
nor will they. That dance among the stones put me asleep;
If I grow drowsy I can pierce my foot.

Old Man No, do not pierce it, for the foot is tender
It feels pain much. But find your sail again
And leave the well to me, for it belongs.
To all that's old and withered.

Young Man No, I stay.
[The Guardian of the Well gives the cry of the hawk]
There is that bird again.

Old Man There is no bird.

Young Man It sounded like the sudden cry of a hawk.
But there's no wing in sight. As I came hither
A great grey hawk swept down out of the sky,
And though I have good hawks, the best in the world
I had fancied, I have nor seen its like. It flew
As though it would have torn me with its beak,
Or blinded me, smiting with that great wing.
And after that it flew from rock to rock.
I pelted it with stones, a good half-hour,
And just before I had turned the big rock there
And seen this place, it seemed to vanish away.
Could I but find means to bring it down
I'd hood it.

Old Man The Woman of the Sidhe herself,
The mountain witch, the unappeaseable shadow.

She is always flitting upon the mountain-side,
To allure or to destroy. When she has shown
Herself to the fierce women of the hills
Under that shape they offer sacrifice
And arm for battle. There falls a curse
On all who have gazed in her unmoistened eyes;
So get you gone while you have that proud step
And confident voice, for not a man alive
Has so much luck that he can play with it.
Those that have long to live should fear her most,
The old are cursed already. That curse may be
Never to win a woman's love and keep it;
Or always to mix hatred in the love;
Or it may be that she will kill your children,
That you will find them, their throats torn and bloody,
Or you will be so maddened that you kill them with your own hand.

Young Man Have you been set down there
To threaten all who come, and scare them off?
You seem as dried up as the leaves and sticks,
As though you had no part in life.

[The Guardian of the Well gives hawk cry again]

That cry! There is that cry again. That woman made it,
But why does she cry out as the hawk cries?
Old Man It was her mouth, and yet not she, that cries.

It was that shadow cried behind her mouth;
And now I know why she has been so stupid
All the day through, and had such heavy eyes.
Look at her shivering now, the terrible life
Is slipping through her veins. She is possessed.
Who knows whom she will murder or betray
Before she awakes in ignorance of it all,
And gathers up the leaves? But they'll be wet;
The water will have come and gone again;
That shivering is the sign. O, get you gone,
At any moment now I shall hear it bubble.
If you are good you will leave it. I am old,
And if I do not drink it now, will never;
I have been watching all my life and maybe
Only a little cupful will bubble up.

Young Man I'll take it in my hands. We shall both drink,
And even if there are but a few drops,
Share them.

Old Man But swear that I may drink the first; the Young are greedy,
and if you drink the first you' ll drink it all. Ah, you have looked
at her; she has felt your gaze
and turned her eyes on us; I cannot bear her eyes, they are no
girl's eyes.

He covers his head. The Guardian of the Well throws off her cleak and rises. Her dress under the cloak suggest a hawk

Young Man Why do you fix those eyes os a hawk upon me?
I am not afraid of you, bird, woman, or witch.

He goes to the side of the well, which the Guardian of the Well has left

Do what you will, I shall not leave this place
Till I have grown immortal like yourself.

He sat down; the Guardian of the Well has begun to dance, moving like a hawk. The Old Man sleeps. The dance goes on for some time.

First Musician (singing or half-singing)
O God, protect me
From a horrible deathless body
Sliding through the veins os a sudden.

The dance goes on for some time. The Young Man rises slowly

First Musician (speaking) The madness has laid hold upon him now,
For he grows pale and ataggers to his feet.

The dance goes on

Young Man Run where you will,
Grey bird, you shall be perched upon my wrist.
Some were called queens and yet have been perched there.

The dances goes on

First Musician (speaking) I have heard water plash; it comes, it comes;
Look where it glitters. He has heard the plash;
Look, he has turned his head.

The Guardian of the Well has gone out. The Young Man drops his spear as if in a dream and goes out.

Musicians (singing)

He has lost what may not be found
Till men heap his burial-mound
And all the history ends.
He might have lived at his ease,
An old dog's head on his knees,
Among his children and friends.

The Old Man creeps up to the well

Old Man The accursed shadows have deluded me,
The stones are dark and yet the well is empty;

The water flowed and emptied while I slept.
You have deluded me my whole life through,
Accursed dancers, you have stolen my life.
That there should be such evil in a shadow!

Young Man (entering) She has fled from me and hidden in the rocks.

Old Man She has but led you from the fountain. Look! Though stones and leaves are dark where it has flowed. There's not a drop to drink.

The Musicians cry Aoife! Aoife! and strike going.

Young Man What are those cries?
What is that sound that runs along the hill?
Who are that beat a aword upon the hill?
Who are they that beat a sword upon a shield?

Old Man She has roused up the fierce women of the hills,
And necer till you are lying in the earth
Can you know rest.

Young Man The clash of arms again!

Old Man O, do not go! The mountain is accursed;
Stay with me, I have nothing more to lose,

I do not now deceive you.

Young Man I will face them.

He goes out, no longer as if in a dream, but shouldering his spear and calling:

He comes! Cuchulain, son of Sualtim, comes!

The Musicians stand up; one goes to centre with folded cloth. The others unfold it. While they do so they sing. During the singing, and while hidden by the cloth, the Old Man goes out. When the play is performed with Mr Dulac's music, the Musicians do not rise or unfold the cloth till after they have sung the words 'a bitter life'

Songs for the unfolding and folding of the cloth

Come to me, human faces,
Familiar memories;
I have found hateful eyes
Among the desolate places,
Unfaltering, unmoistened eyes.
Folly alone I cherish,
I choose it for my share;
Being but a mouthful of air,
I am content to perish;
I am but a mouthful of sweet air.

O lamentable shadows,
Obscurity of strife!
I choose a pleasant life
Among indolent meadows;
Wisdom must live a bitter life.

They then fold up the cloth, singing

"The man that I praise"
Cries out the empty well,
"Lives all his days
Where a hand on the bell
Can call the milch cows
To the confortable door of his house.
Who but an idiot would praise
Dry stones in a well?

"The man that I praise"
Cries out the leafless tree,
"Has married and stays
By an old hearth, and he
On naught has set store
But children and dogs on the floor.
Who but an idiot would praise
A withered tree?"

They go out

Glossário

AN'I – É o grau do bem-estar. O grau da perfeição ao qual o ator chega após praticar os numerosos exercícios. Em seguida, vem o ran'i ou taketaru kurai, que é o grau da maturidade, que torna um ator capaz de transformar um estilo incorreto em correto, aproveitando "o inesperado de suas atitudes para obter a sensação do insólito no espectador". E, para finalizar, o myôli, o grau da maravilha. O ator alcança este grau após ter passado pelo do bem-estar e da maturidade. Nesse ponto, ele chega ao nível em que "vazio é idêntico à matéria e a matéria é idêntica ao vazio". Segundo Giroux (1991: 124), no *Kakyô*, um dos estudos de Zeami, o autor trata das representações que se impõem pela visão, pelo ouvido e pelo espírito. No *Shikadô*, Zeami fala nos elementos da arte do nô como sendo a pele, a carne e o osso. Pode-se dizer que a representação da vista é a pele; a do ouvido, a carne; e do espírito, o osso. Giroux (1991: 125) explica que a pele é a beleza yûgen; a carne, a arte perfeita e polida pelos exercícios; e o osso, a maravilha fundamentada na qualidade inata, divina.

BUTÔ – Originalmente chamado de ankoku butô ou dança das trevas por Hijikata Tatsumi. Trata-se de uma das mais importantes manifestações da dança-teatro contemporânea japonesa, criada no final dos anos 50 pelo próprio Hijikata. Mais do que um novo estilo de dança, é considerado uma filosofia de vida. No Japão, assim como em outras partes do mundo onde já foi difundido, é uma atividade de vanguarda, marginal e praticado fora do circuito das academias oficiais.

GAGAKU – Música elegante ou música da corte chinesa, importada para o Japão. O importante conceito estético jo-ha-kyû (Komparu, 1983: 25) nasceu deste gênero musical, a partir da sua progressão rítmica. O gagaku é normalmente acompanhado pelo bugaku (danças e pantomimas mascaradas).

GAKUSEI – Código Fundamental de Educação, formulado em 1872 (início da Era Meiji), após a pesquisa sobre métodos ocidentais de ensino, realizada pela Missão Iwakura, através dos quinze países com os quais o Japão mantinha relações diplomáticas. Depois de estudado este documento, foram realizadas várias tentativas de adaptação ao ensino ocidental (especialmente aos modelos prussiano, francês e americano). No entanto, logo tornou-se evidente que era preciso recriar os sistemas ocidentais, tendo em vista a tradição de Confúcio, que estabelecia a unidade entre o governo e a educação (Nagai, 1971: 36-75).

HANA – É a flor do nô. Segundo Zeami: "O belo da flor seria refletido nos olhos do público e a alma da flor nasceria do sentimento do ator". Traduzindo para a linguagem teatral, "a flor seria o efeito cênico da representação do nô ou o efeito emocional por ela provocado graças ao trabalho do ator" (Giroux, 1991: 105). Komparu considera a flor como a beleza exterior, aquela que se vê (os outros dois estágios são a beleza yûgen e a beleza rojaku) durante a apresentação do nô (1983: 115).

HARA – Derivação das artes marciais chinesas. "Sentar o hara" quer dizer manter o quadril fixo e as pernas flexionadas. Nesta posição (kata típico japonês e chinês) a energia, que parte da região três dedos abaixo do centro do pé, flui para todo o corpo.

IZANAGI – O deus Izanagi e a deusa Izanami, segundo a cosmogonia xintoísta, sistema hipotético da formação do universo, deram origem às oito grandes ilhas que formam o arquipélago japonês e todas as outras coisas: a matéria, os deuses, os espíritos e os fenômenos da natureza (Kusano, 1984: 9).

IZANAMI – ver Izanagi.

JO-HA-KYÛ – É a tríade estética mais aplicada no teatro nô. Jo quer dizer preparação ou começo; ha quer dizer quebra e kyû, rápido ou urgente. Este conceito é aplicado para organizar desde o programa de uma apresentação de peças nô (determinando a ordem da apresentação) até o posicionamento no palco (jo é perto da cortina, ha no meio, e kyû onde termina o palco) e o ritmo dos movimentos (o gesto se introduz, provoca uma ruptura e acaba no auge).

KAMI – São conhecidos como deuses japoneses. As antigas danças religiosas kagura oferecem aos kami, como parte das cerimônias shintoístas, o chamado "divertimento dos deuses". Embora freqüentemente traduzida como deus ou deuses, a palavra kami encontra a sua tradução mais correta no sentido de "espíritos invisíveis e poderosos". Seria uma conotação mais vaga, voltada à idéia de "supremo", "elevado", e não exatamente àquilo que entendemos por deus (Rochedieu, 1982: 63). Segundo o rito shintoísta, três dos mais importantes kami nasceram quando Izanagi (da mitologia japonesa) fugiu dos infernos e banhou-se para lavar as manchas contraídas no país dos mortos. Daí o fato de a purificação ser fundamental para quem queira entrar em contato com um kami (Rochedieu, 1982: 64).

KANZE – Escola de teatro nô liderada originalmente por Kan'ami e, após a sua morte, por Zeami. Além da escola Kanze há outras quatro: Hosho, Komparu, Kita e Kongô. Todas são voltadas à preparação de shite e há diferenças entre os estilos. Há sempre um mestre que chefia a escola, normalmente chamado de iemoto. Estas organizações são, via de regra, familiares.

KATA – São modelos de movimentos que constituem o vocabulário básico da dança do teatro nô. A apresentação dos principais kata de uma peça constituem o shimai – a dança essencial do nô. Há cerca de 250 kata. Este termo também é usado para a movimentação das artes marciais. A origem da palavra kata está em kami (deus) e ta (mão). Portanto envolve as idéias de deus e a mão do homem agricultor (muitos dos movimentos básicos tiveram suas origens nas atividades rituais rurais). O termo katachi, relativo a kata, significa o modelo de movimento mais o espírito, a alma do movimento. Seria o gesto dentro do contexto da peça, com todo o envolvimento do ator e não apenas a demonstração do modelo de gesto (Komparu, 1983: 126).

KOSHI – É o termo usado para designar quadris. Implica um dos conceitos referentes à energia. Isto porque o fato dos quadris se manterem imóveis no caminhar do nô e do kabuki aponta para a maneira como deve ser utilizada a energia do ator durante o suriashi. Segundo Sawamura Sojura (apud Barba, 1988: 18), para saber se um ator trabalha corretamente ou não a energia, é preciso observar se ele tem ou não koshi.

KYOGÊN – Espécie de farsa estilizada que se apresenta entre os espetáculos de nô. É considerado o teatro cômico do Japão. Assim como o nô, nasceu na época Muromachi (século XIV a XVI), com origem no sarugaku (teatro circense que veio da China para o Japão por volta do século VIII). "No espetáculo, a harmonia e o equilíbrio são criados pelas naturezas particulares do nô e do kyogên, que se contrastam em diversos aspectos" (Giroux, 1989: 13).

MA – É o intervalo no sentido temporal e/ou espacial. Pode ser traduzido como o vazio pleno, diferente do um, que seria o nada. Através, tudo é revelado como no processo de descascar uma cebola paulatinamente. Apenas atores experimentados são capazes de transmitir esta noção de vazio com propriedade.

MAI – É a dança que se apresenta no clímax das peças de nô, acompanhada por música instrumental de ritmo irregular. Expressa o ápice da intensidade emocional do shite, personagem principal (Kusano, 1984: 52).

MONO-MANE – Ato de "imitar coisas" no sentido de tornar uma atitude real dentro da realidade teatral. Assim, imitar um idoso ou uma mulher não é copiar os seus modos, mas tornar a atitude, a sensação deste personagem verdadeira no contexto da peça (Icho apud Ernst, 1974: 20).

UM – ver ma.

MYÔLI – ver an'i.

NÔ – "Um longo poema cantado com acompanhamento orquestral, geralmente interrompido por danças que podem não ter qualquer relação com o tema apresentado" (Sieffert apud Zeami, 1960: 15). O nô é o teatro clássico japonês, criado a partir de vários rituais sagrados, chegando ao estado de refinamento durante o período Muromachi (1336-1568). O nô adquire a sua forma elaborada através de Kan'ami e seu filho Zeami; este último, além de ator e autor de várias peças, desenvolveu um estudo teórico que se tornou a base estética do teatro nô.

RAN'I – ver na'i.

ROJAKU – Um dos estágios de beleza do teatro nô. Pode ser traduzido como a beleza silenciosa, a beleza da velhice. Ro quer dizer velho; jaku, quieto. Não se trata de copiar o comportamento dos idosos e sim de compreender o sentimento do envelhecimento. Há três tipos de personagens idosos no teatro nô: homens idosos como em Takasago; aqueles personagens transformados em fantasmas por um amor não realizado, como em Koi no Omoni; e as mulheres idosas como em Obasute. Estas peças com personagens idosos são consideradas as mais misteriosas e profundas do repertório nô. O segredo está em "expressar o florescimento nos galhos ressecados" (Komparu, 1983: 15).

SEPPUKU – É o ritual de suicídio praticado pelos japoneses. O termo é mais utilizado no Japão. No Ocidente, ficou conhecido como harakiri, que quer dizer cortar a barriga. No entanto, seppuku (que também quer dizer cortar a barriga) envolve uma questão de outra qualidade do sentido ritual, portanto, é mais apropriado para descrever o ato praticado por Yukio Mishima nos anos 70.

SHIMAI – É a chamada dança essencial do nô. É apresentada durante o espetáculo com o acompanhamento do coro; e, separadamente, sem a máscara e com um coro menor. É coreografada com base nos kata (unidades modulares de movimento). Dura cerca de dois a três minutos (Kusano, 1984: 52).

SHIMENAWA – A corda sagrada que, segundo a mitologia japonesa, ao cercar um espaço determinado faz com que este local represente todo o espaço do mundo (Masakatsu, 1985b: 14).

SHIMPA – É a primeira escola dissidente da tradição japonesa, influenciada pelo Ocidente. A grande inovação deste estilo foi trabalhar com temas atuais – um procedimento não encontrado nas escolas tradicionais japonesas, que usam questões universais como inspiração (De Bruycker, 1985: 6).

SHIN-GYO-SO – aplicado geralmente aos estilos de caligrafia, este conceito retrata um processo de refinamento. Pode ser interpretado como formal, semiformal e informal. Mas o sentido literal do termo é verdade, movimento e informalidade. É aplicado nas artes em geral para mostrar o aperfeiçoamento das mesmas. No caso da caligrafia, fala-se em letra de forma, semicursiva e cursiva. A primeira escrita pelas crianças, a segunda pelos adultos e a terceira etapa, apenas pelos calígrafos.

SHITE – Personagem principal do teatro nô. O shite apresenta uma visão, aparição ou sonho que não habita o mundo real. Shite dialoga com waki, este sim um homem real. Normalmente, na segunda parte da peça, shite transforma-se em outro personagem que a sua primeira aparição anunciou. As cinco famosas escolas de nô foram criadas para formar shites. No *Fûshikaden*, Zeami estabelece todas as etapas, desde a infância, para a formação de um ator.

SURIASHI – É o caminhar tradicional do nô. O ator deve pressionar sutilmente o pé contra o solo, deslizando com o peso do corpo voltado para a frente. As pernas são ligeiramente flexionadas e os quadris devem permanecer imóveis.

TAMÊRU – A expressão tamêru ou tamê é representada pelo ideograma chinês que significa "acumular" ou pelo japonês "dobrar o que é flexível e ao mesmo tempo resistente". Tamê é, portanto, a capacidade de reter energia através de uma ação limitada no espaço para depois utilizá-la em uma ação mais ampla (Barba, 1988: 24).

TAN-TIEN – ver hara.

TAO – Pode ser traduzido como caminho. É o regulador dos princípios yin e yang (e não apenas a somatória dos dois). Segundo Granet (1988: 269), o Tao preside os jogos das realidades, sem que seja considerado uma força ou uma substância. É o ritmo do tempo-espaço.

TEN-CHI-JIN – Pode ser traduzido como céu-terra-homem, mas é também conhecido como shin-soe-ta (tema principal, secundário e objeto). Comumente aplicado no ikebana, é o arranjo de três elementos: um mais alto, outro mais baixo e outro no meio (respectivamente, céu, homem e terra). O palco do nô mostra esta composição assimétrica. Perto está o palco, longe o quarto do espelho e, no meio, a ponte. De qualquer ângulo, mostra uma composição discordante (Komparu, 1983: 23).

WAKI – ver shite.

YANG – O yin e o yang são os princípios que regem a dinâmica do universo e a alternância rítmica das fases de todos os fenômenos. Yang é o ímpar, o masculino, o verão, o exterior e a luz. Yin é o par, o feminino, o inverno, o interior e as sombras (Machado, 1981: 79). Na Ópera de Pequim, assim como em quase todas as manifestações de dança japonesa, "o sistema codificado dos movimentos do ator é erigido sobre o princípio segundo o qual todo movimento deve iniciar-se na direção oposta à qual ele pretende apresentar" (Barba, 1988: 21).

YATSUSHI – Processo de recriação de formas estéticas tradicionais. Masakatsu (1985a:

16) considera este fenômeno uma espécie de "paródia do antigo". Assim, o kabuki nasceu do nô; e o shimpa, do kabuki.

YIN – ver yang.

YÛGEN – É o charme sutil. Yu quer dizer escuro, profundo, quieto. Gen é profundo ou escuro e do outro mundo. Assim, yugên revela o sentimento de profundidade e evanescência destacada da realidade. A beleza yugên não pode ser apreendida intelectualmente. Existe apenas de maneira subjetiva. Não é visível como a flor. É o espírito que nos faz sentir algo (Komparu, 1983: 116). Segundo Giroux (1991: 116), é o estágio de beleza mais adaptado ao gosto do público nô.

Bibliografia

AMAGATSU, Ushio (1985). "Il s'agit d'être très honnête". Bruxelas: *Alternatives théâtrales*, 22-3.

ARISTÓTELES (1948). *El arte poética.* Buenos Aires: Espasa-Calpe

ARTAUD, Antonin (1984). *O teatro e seu duplo.* Ed. e comen. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad.

BANU, Georges (1985). L'Acteur que ne revient pas – journées de théâtre au Japon. Paris: Aubier.

BARBA, Eugênio e Nicola Savarese (1988). *Anatomia do ator.* México: Grupo Editorial Gaceta.

BARIL, Jacques (1987). *La danza moderna.* Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1970). *L'Empire des signes.* Paris: Skina.

BASHÔ, Matsuo (1983). *Sendas de Oku.* Trad. Olga Savary. São Paulo: Roswitha Kempf.

BAUDELAIRE, Charles (1988). *A modernidade de Baudelaire.* Trad. Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra.

BAUDRILLARD, Jean (1985). *Théatre de la Révulsion.* Paris: Sces, revue de l'espace Kiron.

BOURCIER, P. (1987). *História da dança no ocidente.* São Paulo: Martins Fontes.

CALDWELL, Helen (1977). *Michio Ito, the Dancer and his Dances.* Los Angeles: University of California Press.

CAMPOS, Haroldo de (1977a). *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva.

______ (1977b). *Ideograma.* São Paulo: Cultrix.

______ (3a ed.). *Metalinguagem.* São Paulo: Cultrix.

______ (1981). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.* São Paulo: Perspectiva.

CHIN KHAM, Yoke (1980). "At the Hawk'sWell: An Experiment in Japan with no techniques in English", in *No/kyogen Masks and Performance.* MIME Journal, 1984. Claremont: Pomona College Theatre.

CLAIR, Jean (1986). *Vienne, 1880-1938, l'apocalypse joyeuse.* Paris: Éditions du Centre Pompidou.

CLAUDEL, Paul (1989). "Teatro traz dois personagens e seus acompanhantes". Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, julho.

COELHO, Teixeira (1988). *A modernidade de Baudelaire.* São Paulo: Paz e Terra.

CRAIG, E. Gordon (1916). *De l'art du théâtre.* Paris: Édition Lieutier.

DE BARY (1964). *Sources of Japanese Tradition*, v. 1, comp. Tsunoda R., De Bary T. e Keene, D. Nova York: Columbia University Press.

DE BRUYICKER, Daniel (1985). "Quelque espaces de plus". Bruxelas: Alternatives Théâtrales, 22-3.

DERRIDA, Jacques (1971). *O teatro da crueldade e o fechamento da representação. A Escritura e a Diferença.* Maria Beatriz de Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva.

DORN, Karen (1984). Players and Painted Stage – the theatre of W. B. Yeats. New Jersey: The Harvester Press.

DUNCAN, Isadora (1969). *Minha vida.* Trad. Gastão Cruls. Rio de Janeiro: José Olympio.

______ (1981). *Isadora, fragmentos autobiográficos.* Trad. Lia Luft. São Paulo: L&PM.

DUSEIN, Gilles (1985). "Loie Fuller: expression chorégraphiques de l'art nouveau". *La Recherche en danse.* Paris: Sorbonne.

ECO, Umberto (1971) *Obra aberta.* Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.

ELLMANN, Richard (1978). *Yeats, the Man and the Masks.* Nova York: WW Norton & Company.

ERNST, Earle (1974). *The Kabuki Theatre.* Honolulu: The University Press of Hawaii.

GENET, Jacqueline (1981). *William Butler Yeats.* Paris: Édition de L'Herne.

GIROUX, Sakae Murakami (1989). *Kyogên.* São Paulo: Masao Ono.

______ (1991). *Zeami: cena e pensamento nô.* São Paulo: Perspectiva.

GRANET, Marcel (1988). *La Pensée chinoise.* Paris: Albin Michel.

GREINER, Christine (1987). "Sankai Juku e Ushio Amagatsu". São Paulo: Dançar, Editora e Empresa de Comunicações.

______ (1998). *Butô, pensamento em evolução.* São Paulo: Escrituras.

GUNJI, Masakatsu (1985a). *Kabuki.* Tóquio: Kodansha.

______ (1985b). "L 'Esthétique de la danse japonaise". Bruxelas: Alternatives Théâtrales, 22-3.

______ (1985c). "Le Ma et ses Fantômes". Bruxelas: Alternatives Théâtrales, 22-3.

HERRIGEL, Eugen (1975). *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento.

HIJIKATA, T. (1993). *Three decades of Butoh experiment*. Tóquio: Yushi-Sha.

ICHIKAWA, Miyabi (1989). "The Denial of the Body". Ballet International (setembro). Berlim: Rolf Garske.

______ (1995). "Come Dance with me". Look Japan (maio).

ITO, Michio (1953). "Relato sobre arte". *Jornal de Tóquio*, agosto.

______ (1955). "Dançando pelo Mundo", Gueijutsu Shintyo, julho.

______ (1956). "Falar das recordações", Cultura Comparada n. 20.

JAKOBSON, Roman (1975). *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.

JANSEN, M. B. (1965). *Changing Japanese Attitudes towards Modernization* Nova Jersey: Princeton.

KANNO, Hachiro (1985). "Variations sur les idéogrammes Buto". *Scenes, revue de l'espace Kiron*, Paris, março.

KAWAI, Sumie e Michael Haerdter (1981). *Butoh*. Tóquio: Tsukuba University.

KATZ, Helena (1989). Prefácio, in *Bandoneon, um trabalho de Pina Bausch*, de Hoghe Raimund et al. São Paulo: Attar Editorial.

KEENE, Donald (1973). *No, the Classical Theatre of Japan*. Nova York: Kodansha International.

KISHIDA, Kunio (1984). *Toward a Modern Japanese Theatre*. Trad. J. T. Rimer. Nova Jersey: Princeton University.

KISSELDORF, Anna (1978). An All-But-Forgotten Pioneer of American Modern Dance, Michio Ito. *Dance-Dance Scrapbook*, fevereiro.

KOELLREUTTER, H. J. (1983). *Estética*. São Paulo: Novas Metas.

KOMPARU, Kunio (1983). *The Noh Theatre – principles and perspectives*. Nova York: Weatherhill/Tankosha.

KONER, Pauline (1989). *Solitary Song.* Londres: Duke University Press.

KRIESMAN, Sali Ann (1981). *Modern dance in American: The Bennington Years.* Boston: G K Hall & Co.

KUNIYOSHI, Kazuko (1995). "Butoh in the Late 1980s", in *Performing Arts in Japan Now.* Tóquio: The Japan Foundation.

KUSANO, Darci (1984). *O que é teatro nô.* São Paulo: Brasiliense.

LABAN, Rudolf (1978). *Domínio do movimento.* São Paulo: Perspectiva.

LECOMTE, Nathalie (1985). "L'Orientalisme dans le ballet aux XVII et XVIII siècles". La Recherche en danse. Paris.

LONGENBACH, J. (1988). *Stone, Cottage, Pound, Yeats and Modernism.* Nova York: Oxford University Press.

MACHADO, Arlindo (1981). "Eisenstein e o Oriente". São Paulo: Designos 6, Revista do Programa de Semiótica da PUC.

MARUOKA, D. e Yoshikoshi (1983). *Noh.* Osaka: Hoikusha Publishing.

MASAAKI, Kôsaka (1958). *Japanese Thought in the Meiji Era.* Trad. David Abosch. Tóquio: Pan Pacific Press.

MCATEER, John Joseph (1985). *From no to Yeats; from Yeats to no – a study of two no productions of "At the Hawk's Well.* Kyoto: Univesity of Kyoto Press.

MCDONAGH, David (1974). *Martha Graham a biography.* Londres: David & Charles Newton Abbot.

MIYAKE, Akiko et al. (1994). *A Guide to Ezra Pound and Ernst Fenollosa's Classic Noh Theatre of Japan.* Maine: The National Poetry Foundation University of Maine.

MISHIMA, Yukio (1985). *Sol e aço.* Trad. Darci Kusano e Paulo Leminsky. São Paulo: Brasiliense.

MUKAROVSKY, Jan (1990). *Escritos sobre estética e semiótica da arte.* Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa.

MURAKATA, Akiko (1990). *The Japanese Production of Yeats's At the Hawk's Well: Michio Ito and his brother Koreya Senda, a brief survey.* Kyoto: University Press.

NAGAI, Michio (1971). "Westernization and Japanization, the Early Meiji Transformation of Education", in *Tradition and Modernization in Japanese Culture,* Donald Shively.

NATHAN, Leonard (1965). *The tragic drama of W. B. Yeats.* Nova York: Columbia University Press.

NIIMURA, Eitii (1939). *La danse.* Paris: Vieux Colombier (abril).

NOVERRE, J. G. (1952). *Lettres sur la danse.* Paris: Lieutier.

OSAWA, Akihiro (1985). "Origine et filiations du Buto". Paris: *Scenes, revue de l'espace Kiron*, março.

ONO, Kazuo (1986). "Palavras de aprendizagem do butô". Trad. Takao Kusuno. São Paulo: Fundação Japão.

PALMIER, Jean-Michel (1985). *A L'Aube de la Nuit des Temps.* Paris: *Scenes, revue de l'espace Kiron*, março.

PAUL LÉVY, F. et Marion Segaud (1983). *Antropologie de l'espace.* Paris: Centre Georges Pompidou.

PIGNATARI, Decio (1979). *Semiótica e literatura.* São Paulo: Cortez e Moraes.

POUND, Ezra e Ernst Fenollosa (1959). *The Classic Noh Theatre of Japan.* Nova York: New Directions Publishing Corporation.

PREVOTS, Naima (1987). *New Forms and Experiments: Michio Ito and Benjamin Zeamach. Dancing in the Sun.* Nova York: UMI Research Press.

PRONKO, L. C. (1986). *Teatro: Leste e Oeste.* São Paulo: Perspectiva.

QAMBER, Akhtar (1974). *Yeats and the noh.* Nova York: Weatherhill.

ROCHEDIEU, Edmond (1982). *Xintoísmo.* Trad. José Pinto. São Paulo: Verbo.

SASPORTES, J. (1983). *Pensar a dança.* Brasília: Artes e Artistas.

SENDA, Koreya (1980). "Sonho e realidade", posfácio à edição japonesa de *Michio Ito, the Dancer and his Dances*, Helen Caldwell.

SHELTON, Suzanne (1981). *A Biography of Ruth Saint Dennis.* Nova York: Double Day & Company Garden City.

SHIVELY, Donald (1971). *Tradition and modernization in Japanese culture.* Nova Jersey: Princeton.

SOVIAK, Eugene (1971). "On the Nature of Western Progress: The Journal of the Iwakura Embassy", in *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Donald Shively. Nova Jersey: Princeton.

SKENE, Reg (1974). *The Cuchulain Plays of William Butler Yeats.* Nova York: Columbia University Press.

STOIANOVA, Ivanka (1985). "Danse de la cruauté". *Scenes, revue de l'espace Kiron*, março.

SUZUKI, Eiko (1977). *Literatura japonesa.* São Paulo: Editora do Escrito.

______ (1978). *Nô teatro clássico japonês.* São Paulo: Editora do Escritor.

TANAKA, S. e Hans Koellreutter (1980). *Estética.* Brasília: Novas Metas.

TERRY, Walter (1963). *Isadora Duncan, her life, her art, her legacy.* Nova York: Dodd, Meal & Company.

VIALA, Jean (1985). "Modernité et Tradition: Paradoxes". Paris: *Scenes, revue de l'espace Kiron*, março.

VIANNA, K. (1990). A dança. São Paulo: Siciliano.

WAGURI, Yukio (1998). CD-ROM Butoh-Kaden. Tóquio: Justsystem.

WAKAMASTU, Miki (1985). *Historical Flow of Japanese Dances.* Tóquio: Tsukuba University.

WIGMAN, Mary (1986). *Le langage de la danse.* Trad. Jacqueline Robinson. Paris: Édition Papier.

YAMADA, Chisaburoh F. (1976). *Dialogue in Art – Japan and the West.* Tóquio: Kodansha.

YAMAUCHI, Suzana (1992). Programa do espetáculo *À Flor da Pele.* São Paulo: Centro Cultural Vergueiro.

YEATS, William Butler (1974). *Selected Plays.* Ed. e comen. Norman Jeffares. Londres: Mac Millan.

______ (1968). *Essays and Introductions.* Nova York: MacMillan.

______ (s.d.). *Collected Plays.* Londres: Macmillan.

ZEAMI, (1960). *La Tradition Secrète du No.* Trad e comen. René Sieffert. Paris: Gallimard/ Unesco.